



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Los personajes recurrentes en las novelas
contemporáneas de Benito Pérez Galdós

D. Juan Antonio Molina Sánchez
2022

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

**Departamento de Literatura Española, Teoría de la
Literatura y Literatura Comparada**

**Los personajes recurrentes en las novelas
contemporáneas de Benito Pérez Galdós**

**TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
D. JUAN ANTONIO MOLINA SÁNCHEZ**

**DIRIGIDA Y TUTELADA POR:
DRA. ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO**

Murcia

2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	9
1. CONTEXTO AUTORIAL Y ARTÍSTICO	17
1.1 GALDÓS EN EL MARCO DE LA TRAYECTORIA HISTÓRICO-LITERARIA ESPAÑOLA Y EUROPEA	17
1.2 LA OBRA NOVELESCA DE GALDÓS	23
1.3 GALDÓS Y SUS CONTEMPORÁNEOS.....	32
2. EL PERSONAJE EN LA NOVELA: MARCO TEÓRICO	39
2.1 ASPECTOS TEÓRICOS EN TORNO AL PERSONAJE.....	47
2.1.1 <i>El personaje a través de la historia literaria</i>	47
2.1.2 <i>Elementos de construcción del personaje en la novela</i>	51
2.1.3 <i>Tipologías del personaje novelesco</i>	59
2.2 LA RECURRENCIA DEL PERSONAJE EN LA NOVELA.....	65
2.2.1 <i>La recurrencia de personajes en la historia de la literatura: pioneros y contemporáneos</i>	69
2.2.2 <i>Balzac en Galdós</i>	73
3. LA REPARICIÓN DE PERSONAJES EN LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS DE GALDÓS	78
3.1 CONSTRUCCIÓN Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL PERSONAJE GALDOSIANO	78
3.2 LA REPARICIÓN DE PERSONAJES GALDOSIANOS Y LA CRÍTICA.....	87
3.3 EL MODELO DE ANÁLISIS: SUS BASES TEÓRICAS Y EXPLICITACIÓN.....	102
3.3.1 <i>La Hipertextualidad de Genette</i>	107
3.3.2 <i>Lector implícito y lector modelo: Iser y Eco</i>	109
3.3.3 <i>Aspectos de análisis y elementos del personaje seguidos</i>	115
4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES RECURRENTES	123
4.1 MODELO APLICADO EN LA TAREA DE ANÁLISIS DE CADA PERSONAJE.....	125

4.2 VALORES Y CARACTERÍSTICAS LITERARIAS DEL PERSONAJE RECURRENTE GALDOSIANO.....	132
4.3 CENSO DE PERSONAJES RECURRENTES	135
4.3.1 <i>Reaparición de personajes en el contexto de una serie y de un ciclo ..</i>	138
4.3.2 <i>Personajes carentes de intratextualidad o desarrollo.....</i>	200
4.3.3 <i>Personajes de interés limitado.....</i>	238
4.3.4 <i>Personajes recurrentes de condiciones plenas.....</i>	297
4.4 ESPACIO Y TIEMPO	302
4.4.1 <i>Los espacios novelescos: espacios únicos, diversos y de tránsito.....</i>	302
4.4.2 <i>El tiempo novelesco del personaje recurrente y su evolución.....</i>	329
4.5 PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN DE LOS PERSONAJES Y SU SIGNIFICADO.....	368
4.5.1 <i>Relevancia en el papel novelesco: protagonistas o secundarios.....</i>	368
4.5.2 <i>Profundidad</i>	386
4.5.3 <i>Discurso del personaje</i>	406
4.6 PERSPECTIVAS DISCURSIVAS: LA VOZ DEL NARRADOR Y DE LOS OTROS PERSONAJES	455
4.7 ACCIONES Y RELACIONES	537
4.7.1 <i>Acciones</i>	537
4.7.2 <i>Relaciones.....</i>	559
4.8 LOS TIPOS GALDOSIANOS	571
4.8.1 <i>Los tipos galdosianos y la tradición intertextual literaria</i>	572
4.9 EVIDENCIAS TEXTUALES DE LA INTRATEXTUALIDAD: EXPLÍCITA E IMPLÍCITA	587
4.9.1 <i>La intratextualidad explícita.....</i>	587
4.9.2 <i>La intratextualidad implícita</i>	597
4.10 SERIALIDAD E HISTORIA INTERNA DEL PERSONAJE.....	609
4.11 APTRONIMIA EN EL PERSONAJE DE REAPARICIÓN GALDOSIANO	628
5. CONCLUSIONES.....	637

BIBLIOGRAFÍA	651
APÉNDICES	665
ANEXO I	665
ANEXO II	671

A Silvia, estrella de mi cielo

También a ti, Papá, y a ti, Tito

Porque, como decía J. D. Salinger,

No sé por qué hay que dejar de querer a una persona sólo porque se haya muerto. Sobre todo si era cien veces mejor que los que siguen viviendo.

*Pero tiempo vendrá en que seamos, si
ahora no somos.*

Miguel de Cervantes Saavedra,
Don Quijote de la Mancha, II (1615)

AGRADECIMIENTOS

Es de justicia que, de forma previa al trabajo que se expone a través de las siguientes páginas, tribute la expresión de la deuda que tengo respecto a ciertas personas. En mayor o menor medida, el peso y alcance cualitativo que manifiesta de modo más certero la importancia de todas ellas es, sin duda, su valor como seres humanos, más allá de cualquier consideración acerca de los logros tangibles que todos ellos poseen en gran medida. No supone un escaso premio que en una disciplina humanística yo quiera destacar la humanidad de todos ellos, ya que es esta la que trasciende en cada uno de los que tienen la suerte de haberse cruzado en su camino. Proviene de distintos ámbitos, académicos o no, literarios o lingüísticos. En todo caso, se trata de un grupo de personas que me han dado algo a través de distintas vías –inspiración, ánimos, cariño, apoyo, pensamiento, energía– y que, en cualquiera de las distintas circunstancias expresadas, lograron llegar hasta mí de forma única.

Deseo expresar en primera instancia mi agradecimiento fundamental y más profundo a mi profesora Ana Baquero, que tuvo a bien aceptar dirigir mi trabajo de fin de grado, así como esta tesis. De ella partió la idea de abordar el estudio de los personajes recurrentes y a ella debo no solo innumerables sugerencias, correcciones, recomendaciones y ayudas de toda condición, sino asimismo haber tenido la fortuna de asimilar un saber hacer y un saber estar que considero modélicos. Con grandes dosis de conocimientos, de paciencia, ha logrado que aprenda a conocer y querer un poco más la literatura, además de a desarrollar una prosa más pulida, elegante y correcta.

En otro sentido, mi hermana pequeña, Antonia Molina, ha supuesto un apoyo incondicional a lo largo de los últimos años, y a ella debo haber podido proseguir y concluir mis diferentes estudios. Sin su valor e incondicionalidad las metas no habrían llegado para mí. En cuanto a Ana Sandoval, ella representa lo mejor de la energía interna que nadie haya podido imbuirme jamás, y que ha sido constante a lo largo de más de diez años. Si el trabajo intelectual tenía lugar era porque tras este existió un corazón que se sentía vivo.

Vicente Cervera, por su parte, representa a esas personas que en mis años de universidad puedo recordar por el don que poseen de amar aquello que realizan, un bien extraordinario y raro a la vez. A Francisco Javier Díez de Revenga debo agradecerle la sabiduría que supo transmitir desde las aulas del Grado y del Máster. En cuanto a Abraham Esteve, siempre tendrá cabida en mis recuerdos porque fue la primera persona que me animó a seguir la senda de la investigación. También en el marco de la Universidad de Murcia tengo

la necesidad de expresar mi agradecimiento a dos profesores como Ana Bravo y Francisco Vicente, quienes supusieron una gran inspiración desde su forma de ser, marcada por la bondad y la honestidad de su dedicación profesional. En última instancia, un rincón de este apartado queda para las dos personas de mi familia que han supuesto para mí un punto de partida creíble en el mundo de las letras o del interés por el arte en general, ya fuera escrito, interpretado o plasmado pictóricamente. Ambos estáis en el cielo, donde miro mientras recuerdo de dónde provengo.

INTRODUCCIÓN

El marco dentro del cual se contiene la historia de la literatura española ha dado cabida y suscitado, en relaciones en muchas ocasiones dispares, obras artísticas de un valor indiscutible, al igual que a estudios de diferente calado en torno a estas. La más o menos estable consideración de canonicidad o reputación de clásicos que han recibido estos autores a lo largo de cientos de años ha podido demostrar que las cualidades literarias resisten en gran medida la gran prueba de lo transitorio. De igual forma, desplazar la atención hacia obras que usualmente han sido explicadas como resultado sociohistórico de un período tan concreto como la Restauración, tal es el caso, no debe conllevar de ningún modo el prejuicio de considerar la literatura de aquel tiempo como periclitada. Antes al contrario, los estudios literarios cuentan entre sus ingredientes con la premisa fundamental de la libertad, en virtud de la cual se escoge –por motivos de interés académico o, incluso, por simple afinidad espiritual– una obra o un autor, sin que condicionantes externos como el talante estético de una época, una evaluación política o una consideración historicista obstaculicen un esfuerzo de esta naturaleza. Así, el hecho de que existan numerosísimos trabajos en torno a la literatura realista o que esta se encuentre en un período tan lejano no pueden suponer en absoluto un hándicap crítico para abordar obras que, por su extraordinaria calidad, pertenecen por derecho propio al acervo cultural de la humanidad como un bien que ha de ser siempre accesible y frecuentado.

El novelista español Benito Pérez Galdós ha sido ampliamente reconocido por su maestría como novelista, refrendada en la capacidad que demostró en renovar el panorama español de este género literario en las últimas décadas del siglo XIX. La magnitud y cualidades de su trabajo, que se extiende a otros intereses y géneros como el periodismo o el teatro, le hacen acreedor a ser considerado entre los más brillantes creadores de la historia literaria española y universal. De hecho, la capacidad de significación que posee su obra permite que tras más de cien años después de su fallecimiento no existan interpretaciones verdaderamente cerradas o definitivas sobre esta. En ese sentido, las múltiples vertientes que tienen cabida en sus novelas, artículos, cuentos, correspondencia o piezas teatrales resultan inagotables incluso entre la extensa nómina de especialistas que han abordado la producción galdosiana. Buena prueba de la magnitud de la obra de Pérez Galdós como objeto de estudio la supone el hecho de que los monográficos, incluso los más ambiciosos y extensos, restrinjan sus objetivos en torno a dimensiones parciales: biografías, técnica narrativa, dialogismo, aspectos socio-históricos, estudios sobre el espacio o el tiempo, entre otras

posibilidades. Aun en el caso de esfuerzos tan encomiables y agudos como los de los ilustres José F. Montesinos y Ricardo Gullón, la empresa resulte necesariamente parcial por inabarcable.

En su afán por convertir en materia literaria su entorno inmediato de experiencia y vida, Galdós logró una apertura creativa que, a su vez, generaría dos grandes direcciones de estudios en torno a su obra. Las sucesivas innovaciones técnicas que el novelista español imprimió a sus textos demostraron su inconformismo, de tal suerte que, de la mano del riesgo creativo –que implicó probar nuevas fórmulas más allá de la seguridad de aquello que funciona– le permitió alcanzar un realismo completamente verosímil, a la vez que distintivo entres sus coetáneos. En este sentido, el poder de veracidad e incluso de historicidad de su novelística resulta tan poderoso que, como se ha señalado, multitud de estudios y monográficos se han vertebrado, precisamente, alrededor de cuanto contienen de documento histórico-social auténtico sus obras. Por otra parte, debe hacerse notar que resulta cuando menos paradójico que, por lo que respecta a la relación entre obra y don Benito como ser humano, la exploración de nuevas técnicas, así como de nuevos temas lo sitúan en el margen de cuanto implica el sentido social burgués de la vida. En efecto, nada parece más opuesto al conformismo –de quien podría contentarse con unos métodos, un estilo y unos asuntos que obtienen reconocimiento crítico y/o comercial– que aventurarse hacia nuevos horizontes, con las inseguridades que estos pueden implicar. Así, de forma ininterrumpida se han sucedido estudios que han abordado los más diversos planos de la literatura o de la vida galdosiana, de igual modo que, periódicamente, han reaparecido controversias sobre la altura estilística del novelista de Las Palmas. Sin ir demasiado lejos en el tiempo, las polémicas se renovaron a través de la prensa por parte de un grupo señero de intelectuales en el reciente año galdosiano. No cabe duda de que el impacto de su producción, por tanto, le hace estar muy vivo.

El lugar que ocupa su obra debe situarse en el movimiento más amplio de la novelística burguesa de pretensión realista que irrumpió en España tras *La Gloriosa*, la revolución de 1868 que provocó el exilio de Isabel II y la instauración de la ulteriormente fallida I República. Fue esta una renovación tardía, ya que había sido precedida décadas antes por autores de la talla de Balzac o Flaubert, e incluso se sometería pronto a revisión a través del incipiente naturalismo. En todo caso, un selecto grupo de novelistas, entre los que deben destacarse Pedro Antonio de Alarcón, José María de Pereda, Juan Valera y el propio Pérez Galdós consiguieron dejar atrás en gran medida el tono general melodramático y elemental del folletín, literatura de consumo que dominaba el panorama hasta la fecha

señalada. En rigor, la aparición de esta tendencia, a cuya estela surgieron novelas de una calidad superior –por parte, principalmente, de los autores señalados–, no suponía que tuviera lugar una transformación radical en cuanto a los gustos de los lectores, ya que la literatura por entregas mencionada –paradigma de la lectura comercial desprovista de pretensiones elevadas, más allá del entretenimiento simple– siguió manteniendo el favor de su público. Por otra parte, el verdadero realismo, desde cuyas coordenadas se exigía una observación minuciosa, desapasionada de la realidad cotidiana, no quedaría reflejado en obras que respondieran a esas premisas hasta la década de 1880. Sin embargo, de la mano, sobre todo, de Pérez Galdós comenzó a desarrollarse ya desde la década precedente una literatura novelesca cualitativamente superior, que, aunque aún deudora en parte de ciertos recursos formales del romanticismo, supo ganar audiencia y suscripciones para unas historias que trataban temáticas y problemas sociales muy unidos a las vicisitudes corrientes e inmediatas de las clases burguesas emergentes.

De un modo similar a Miguel de Cervantes, de las numerosas obras que permanecen como hitos indiscutibles, son sus personajes inolvidables los que han trascendido gracias a su riqueza y, sobre todo, a su singularidad. Así, Galdós tuvo el acierto de desarrollar unas figuras que destacan por su variedad, verosimilitud y profundidad, pero, asimismo, fue capaz de distinguirse como creador de caracteres cuyas peculiaridades les confieren una identidad única en muchos casos. En efecto, muchos son los personajes galdosianos revestidos de unos rasgos que no encontrarían su sitio en el mundo de los lectores, pero que desbordan una verosimilitud lúdica, entrañable, en ese mundo galdosiano que ese mismo lector reconoce y hace suyo. En ese sentido, podría afirmarse que el novelista supo insuflar vida a un universo ficcional que aunaba dos facetas que, en principio, podrían parecer difícilmente armonizables. El entorno de las novelas galdosianas –en cualquiera de los subgéneros manejados: históricas, epistolares, *contemporáneas* o dialogadas– desborda un realismo muy logrado, tanto desde el punto de vista del retrato de los escenarios como en lo que se refiere a la ilustración que el lector obtiene del universo humano, el cual resulta perfectamente verosímil en su conjunto. Por otra parte, Galdós hizo patente una habilidad única a la hora de introducir muchos personajes que, contemplados en su singularidad, resultarían incompatibles con las premisas señaladas del realismo. Así resultan ilustrativos en ese sentido figuras trascendentes como las de Ido del Sagrario, Jesús Delgado y tantos otros – los usualmente etiquetados como *estrafalarios*–, quienes, a pesar de que desbordan humanidad, no parecen responder al retrato de un ser *convencional*. Aun así, la novela galdosiana ostenta la cualidad de que la suma equilibrada de las diferentes personalidades –

en mayor o menor grado de protagonismo— ofrece un resultado creíble a todos los efectos en lo que se refiere al gran realismo europeo. Esta suma, aparentemente paradójica, constituye, en fin, uno de los mayores logros estilísticos del autor español.

Una de las dimensiones que más riqueza aportó a sus novelas —entendidas estas en el marco de una concepción que abarca toda su producción— fue la amplia y recurrente aparición de un buen número de personajes en obras diferentes. Se trata de una extensa nómina de figuras, las cuales vuelven a surgir en contextos de importancia variable —personajes que eran secundarios pasaban a principales, y a la inversa—, y con una evolución apreciable en cuanto a su trazado y complejidad literarias. Aun a pesar de que es sistemático y evidente el recurso de los personajes recurrentes en toda la obra novelística de Galdós, este fenómeno no ha sido tratado con amplitud y sistematicidad por parte de los estudiosos. En ese sentido, aunque existen notables artículos y monográficos breves dedicados a esta dimensión, parece faltar un estudio que aborde la reaparición en Galdós en su idiosincrasia y de un modo más ambicioso y organizado.

Si bien la reaparición de personajes tiene conocidos precedentes en la historia de la literatura —v. gr., por parte de autores como don Juan Manuel, Boccaccio, Cervantes, o Walter Scott—, o incluso en el caso del referente inmediato de Balzac, que tanto peso específico tuvo para el propio Galdós, el tratamiento que el autor canario hizo de este recurso supuso una diferencia. En efecto, se desarrollaron auténticas y diferentes voces propias para más de 140 personajes, con unas personalidades profundas, únicas y evolutivas para cada uno de ellos, unas cualidades que iban más allá de la mera referencialidad superficial —de pretensiones figurativas o incluso lúdicas— previamente utilizada por otros escritores. De esta forma, los personajes galdosianos de reaparición atraviesan obras concretas e incluso series apareciendo en novelas independientes y distanciadas en el momento de su creación, aunque vinculadas gracias a esta especial compañía estable de seres ficticiales. Con todo, la recurrencia galdosiana ha sido contemplada en ocasiones como incidental, de suerte que se ha explicado con frecuencia como un artificio coadyuvante en aras de fortalecer el edificio realista de la novela. Como consecuencia, no ha sido contemplada verdaderamente como una dimensión decisiva que, por lo tanto, merezca un análisis exhaustivo acerca de su sentido, funcionalidad y posibilidades.

La presente tesis se plantea como objetivo defender la gran importancia que los personajes recurrentes poseen en las novelas contemporáneas de Galdós, tanto por su cualidad de elementos generadores de mundo —y, por ende, de verosimilitud—, como de cohesión de su obra novelística. De este modo, se abordan las novelas contemporáneas como

un conjunto con conexiones objetivas y que, por lo tanto, dan lugar a un corpus de especial relevancia para su análisis. Tal y como había llevado a cabo previamente Honoré de Balzac, el hecho de que ciertos personajes reaparezcan en diversas novelas no seriadas es un recurso que empleó el autor español para crear verosimilitud, ya que tales figuras sirven para suscitar la ilusión de un mundo autosuficiente. Si bien se concede esta virtud, se persigue mostrar que, de igual modo, estos caracteres son auténticos seres autónomos, los cuales vertebran la novela por medio de su reaparición y la definición de tramas paralelas, en las que estos personajes habitan y se desarrollan con voz distintiva, así como con complejidad idiosincrásica. Es un fin reflejar en este mismo sentido cuál es el valor y la funcionalidad de estos personajes, definiéndolos en sus características, construcción, evolución y tipología. Así, se perseguirá explicar el sentido y la significación del uso continuado de esta técnica a lo largo de la novelística de este autor, en relación tanto con la obra completa como respecto al fenómeno general de la literatura. Un escritor tan analizado y difundido como Galdós merece una constante reivindicación –en el reciente año 2020 se celebró el centenario de su desaparición–, toda vez que la extensión, riqueza y calidad de su producción poseen elementos suficientes como para originar nuevas perspectivas para su estudio.

Se ha esgrimido como justificación de este trabajo la escasez cuantitativa y amplia de estudios realizados sobre la técnica de reaparición, pese a las cualidades y alcance que, efectivamente, posee. No obstante, resulta imprescindible plantear de forma apriorística una objeción adicional desde el punto de vista de la abducción, que bascula sobre las mismas propiedades inmanentes argüidas de dicha dinámica y su eficacia como proceder literario verificable. De acuerdo a ese propósito fiscalizador, unas interrogantes que cuestionen la efectiva presencia del fenómeno estudiado, así como los resultados estilísticos, estéticos y, en cualquier caso, de creatividad literaria que se postulan están presentes a lo largo de todo el trabajo con la intención de mantener siempre la rigurosidad como norma, así como el imprescindible sentido de autocrítica. En ese sentido señalado, los objetivos de esta tesis –según los cuales la técnica de la reaparición constituye un fenómeno de pretensiones verdaderamente referenciales, de coparticipación con el lector y sistemáticamente empleado, comprobable en un corpus suficiente de personajes al efecto– se cuestionan y verifican, sobre todo, en el trance de revisión del análisis efectuado y las pertinentes conclusiones. Por tanto, en la labor de escrutinio e interpretación primarán los resultados, respondan estos o no las propuestas de partida que se han planteado.

A la hora de precisar el objeto de estudio de este trabajo, se debe señalar que este se alberga en el marco que suponen las novelas *contemporáneas*, entendidas estas como todo

el corpus novelesco galdosiano comprendido entre la publicación de *La Fontana de Oro* (1870) y *El caballero encantado*, en 1909. Se consideran obras exentas para este estudio las correspondientes a los *Episodios Nacionales*, desde la consideración de que forman parte de una serie aglutinada en torno a una temática y unidad propia, así como cuatro novelas contemporáneas en las que no existe la presencia de personajes recurrentes: *La sombra* (1871), *La loca de la casa* (1892), *El abuelo* (1897) y *La razón de la sinrazón*, publicada en 1915. Si bien ha tenido un largo recorrido crítico la división temática de las novelas de Pérez Galdós –excluidas las 46 novelas históricas ya mencionadas de los *Episodios*– en torno a marbetes como *tesis, materia, espíritu* o incluso *contemporáneas*, se establece aquí como conjunto de referencia y corpus las novelas señaladas debido a la notable homogeneidad que presentan por medio de factores como su marco temporal externo –aunque con excepciones¹, pretenden situarse cerca de la fecha real de publicación–, el entorno espacial predominante de Madrid² y una atención privilegiada alrededor de las clases medias.

En lo que se refiere al corpus teórico y crítico al que se ha acudido como necesaria referencia para el adecuado desarrollo de este trabajo, debe puntualizarse que, en relación con la reaparición de personajes, la especificidad de este trabajo –así como la relativa marginalidad que su estudio ha revestido hasta ahora, en términos de amplitud, además de especialización– ha ocasionado que se sustente sobre una bibliografía escasa por lo que respecta, precisamente, a la recurrencia de personajes en Galdós. Esa circunstancia puede justificar la limitada cantidad de fuentes utilizables a este respecto, motivo por el cual los referentes académicos correspondientes proceden, o bien de textos breves –artículos en su mayor parte, así como segmentos pertenecientes a capítulos de una obra–, o bien de trabajos relacionados con otro autor o temática, de tal forma, en tal caso, que la alusión a la recurrencia en Pérez Galdós, ha debido obtenerse de forma indirecta.

Por lo que respecta al enfoque analítico que se ha aplicado para acometer el corpus objeto de este trabajo, se ha optado por acoger como referentes principales diversos elementos provenientes de la estética de la recepción, de la hipertextualidad y del comparatismo literario en su vertiente vinculada a la Tematología. Dado el papel

¹ A pesar de que tanto *La Fontana de Oro* como *El audaz* están situadas en las dos primeras décadas del siglo XIX, no se las concibe aquí como históricas. Así, ambas carecen de la intencionalidad y características de las que forman parte de los *Episodios Nacionales*, unas circunstancias que se evidencian en el hecho de que no formaron parte de las series de dicha obra. En ese sentido, pareció privilegiarse el sentido de tendenciosidad que predominó en las novelas de Galdós en la década de 1870.

² Si bien en la mayoría de ocasiones el marco espacial externo es Madrid, resultan notables excepciones las imaginarias Orbajosa de *Doña Perfecta*, Socartes en *Marianela*, Ficóbriga en *Gloria* o la auténtica ciudad de Toledo en parte de *Ángel Guerra*.

fundamental que el lector juega como parte de la técnica de la reaparición de personajes, parece justificado recurrir al campo de la recepción literaria para dar cuenta de la forma más eficaz posible a una construcción literaria intencionadamente elaborada para provocar efectos que desbordan a la mera denotación, tales como la inferencia, el sarcasmo o la ironía. Por otra parte, la gran capacidad autorreferencial que alberga la novelística de Galdós precisa una óptica habilitada no solamente para escrutar clásicos rasgos de la construcción del personaje –empleados por medio de ciertas categorías narratológicas– o vínculos de orden cultural o literario, sino asimismo para satisfacer las constantes alusiones, llamadas, referencias y conexiones que afloran en el curso de un gran número de sus novelas. En esa línea de interés, precisamente, un componente valioso incorporado lo supone el concepto de intratextualidad, tal como lo manejó Martínez Fernández (2001), cuyas coordenadas de atención se circunscriben a la obra de un solo autor. En el caso de la prolífica obra de Pérez Galdós, la frecuencia y amplitud de la referencia interna justifican plenamente este aspecto señalado.

En otro orden de cosas, la metodología de trabajo que se emplea está basada, en primera instancia, en proveer un marco teórico, que consiste, a su vez, en ofrecer tanto antecedentes directos –la influencia atestiguada de Honoré de Balzac– como pretéritos de esta técnica. En esa línea, se muestran diversas contribuciones que ilustran la importante proyección creativa con la que esta técnica ha sido empleada por grandes autores literarios. En segundo lugar, se proveen fundamentos teóricos y críticos acerca del personaje novelístico: su historia, fundamentación, o caracterización, entre otros elementos acerca de su configuración. Con dicho fin, se presenta una visión panorámica –que, aunque rigurosa, no puede aspirar a ser exhaustiva, dado el tamaño del corpus correspondiente–, que parte de las aportaciones de significativos críticos y autores. A continuación, se introduce el cuerpo principal del trabajo, que consiste en el análisis pormenorizado de los personajes recurrentes, y en donde se atienden todos los aspectos precisos en cuanto a valor, caracterización, funcionalidad, o tipología.

Para finalizar, las conclusiones pretenden extraer el sentido de la investigación realizada, para discernir en última instancia los hallazgos efectivamente extraídos tras el análisis de las hipótesis que se plantearon apriorísticamente. Así, un trabajo de investigación riguroso y sistemático como el que se pretende inquirirá en si resulta importante y/o necesaria la reaparición de personajes para interpretar que, en efecto, la obra novelística de Galdós puede ser comprendida como un absoluto. Este englobaría toda la producción aquí escrutada, un entramado que resulta interconectado de este modo mediante una red de

personajes que atraviesan cuarenta años de textos en el género de la novela. Asimismo, el sentido de analizar o explicar la causalidad del uso, función y significado de esta técnica en las novelas contemporáneas de Galdós debe suponer un ejercicio añadido de reflexión no solo en relación con el objeto de estudio –su importancia y trascendencia–, sino en cuanto al lugar de la tesis en sí, al alcance y proyección teórico-críticas que esta puede dispensar como resultado, ya que elucidar nuevas posibilidades en forma de nuevas vías de investigación crítica es un horizonte siempre deseable y necesario.

1. CONTEXTO AUTORIAL Y ARTÍSTICO

1.1 GALDÓS EN EL MARCO DE LA TRAYECTORIA HISTÓRICO-LITERARIA ESPAÑOLA Y EUROPEA

Desde la ventaja que ofrece la perspectiva del discurrir del tiempo –con la consiguiente evolución de los distintos géneros literarios, tendencias y autores–, no supone ningún riesgo afirmar el papel fundamental que la novelística de Benito Pérez Galdós ocupa dentro del marco de la historia de la literatura española, así como en el panorama de la literatura universal, en pie de igualdad incluso con los autores más sobresalientes de su tiempo: Balzac, Dickens, Dostoievski, o Zola, entre otros. El novelista canario ejemplifica mejor que nadie en España la evolución artística que se produjo dentro del género de la novela desde el Romanticismo hasta el Realismo, pero, además, el dramático salto cualitativo que se produjo de forma paralela. Ha de indicarse que, de la mano de Pérez Galdós, ese marchamo de calidad que imprimió a sus novelas –tanto las históricas como las contemporáneas– originó una suerte de efecto sísmico en sus colegas coetáneos en gran medida, de tal forma que, en la estela del novelista, toda una serie de autores consiguieron revalorizar la producción literaria en este país hasta unos niveles de excelencia tan solo alcanzados previamente en el ya lejano siglo XVII.

Con el fin de ofrecer una perspectiva panorámica sobre el contexto literario existente en la época en la que se enmarca la producción de Pérez Galdós, se han de tener en consideración las diferentes manifestaciones que en el género de la novela descollaban –desde el punto de vista de su éxito comercial o por sus innovaciones creativo-estéticas– cuando el escritor dio sus primeros pasos dentro de este ámbito, no solamente en la Península, sino asimismo en países de gran tradición e influencia novelesca como Francia e Inglaterra. A este respecto, la necesaria labor de situar a este autor –como a cualquier otro, por supuesto– dentro de un paradigma que le contiene y trasciende permite relativizar excesos valorativos, para, en fin, precisar –gracias precisamente al trabajo comparatista, de estudio de historia literaria– los términos e importancia de aquellos logros que verdaderamente le confieren un estatus propio, distinguible en relación con los que le preceden. De esta forma, puede constatarse que la obra de Galdós forma parte de un *continuum* artístico, pero también socio-histórico, debido a que el autor, en tanto hombre de su tiempo, se nutrió de percepciones de la sociedad e historia de su entorno inmediato, así como de lecturas de gran cantidad de autores pasados y contemporáneos a él. Así, solo

asumiendo este hecho es posible aprehender los esfuerzos de un novelista que, precisamente gracias a sus abundantes conocimientos apuntados en este sentido –acerca de arte, historia, literatura, o incluso música–, pudo ser capaz de buscar y encontrar nuevas fórmulas con las que hacer realidad su particular expresión creativa.

A partir del cambio de paradigma que se produjo gracias a la irrupción del tardío movimiento romántico en España –acaecido, como es ampliamente reconocido, a partir del fin del reinado de Fernando VII, en 1833–, la sequía creativa y de originalidad literaria del neoclasicismo hispano, caracterizada asimismo por la gran proliferación de traducciones y simples adaptaciones de obras, realizadas principalmente en Francia e Italia, se fue dejando atrás paulatinamente. Como bien señaló José F. Montesinos en un reputado estudio sobre esta época literaria, la escasa fortuna de la novela española en el período precedente estuvo relacionada con factores como el aislamiento de la nación y la proliferación del estilo de unos géneros en prosa completamente inadecuados e incompatibles con la narración y el diálogo (Montesinos, 1980: 2).

Poco a poco, se introdujeron ciertos géneros como el cuadro de costumbres o la novela histórica, que supusieron, en buena medida, la auténtica base sobre la que se fue introduciendo el realismo en este país, como indicó Juan Ignacio Ferreras (1990a: 17-53), a pesar de que, como subrayó asimismo Enrique Rubio Cremades, ambos géneros románticos se limitaron a seguir las obras más afamadas del extranjero por parte de autores como Walter Scott, Victor Hugo, Alejandro Dumas –en el caso de las novelas históricas– o Addison y Steele para el costumbrismo. Así, novelistas como Ramón de Mesonero Romanos, Estanislao Kotska Vayo, Wenceslao Ayguals de Izco, Ramón López Soler, Enrique Gil y Carrasco o el mismo José Espronceda aprovecharon el empuje de esos géneros tan populares –entre los que debe destacarse el folletín por entregas, asimismo– para adaptar la estética o los temas originales, con mayor o menor fortuna, a los escenarios hispanos (Rubio Cremades, 2012).

Tal y como señaló en su momento José F. Montesinos –quien realizó una revisión bibliográfica digna de mención sobre este género–, la fortuna de la novela histórica en España sobrevivió al romanticismo, el marco en el que surgió, como se ha adelantado (Montesinos, 1980: 81). Además de refrendar la gran popularidad con la que contaron estas novelas en España, sostenida en gran parte por medio de las traducciones de escritores de la talla de Victor Hugo, Montesinos defendió la calidad de las traducciones como decisivas para su enorme difusión y pervivencia entre 1830 y 1845 (1980: 81-83). El artículo de costumbres, según asevera M^a Ángeles Ayala, contó con una gran acogida entre los lectores,

incluso hasta la década de 1880, lo que se refrendó en su consistente aparición en periódicos, colecciones o incluso volúmenes de un autor único (Ayala Aracil, 2002: 51-58). En lo que se refiere al folletín, a pesar de la dudosa calidad de estas obras, siempre relacionadas con tramas burdas plagadas de innumerables peripecias, debe ponerse de relieve la contribución que su producción, masiva, tuvo al florecimiento de la industria editorial, paralelo al extraordinario éxito de ventas que tenían estas novelas de consumo fugaz. En ese sentido, si bien no se estaba propagando un gusto novelesco elevado, sí se estaba estableciendo una base de lectores suficientemente amplia, que constituiría como resultado la base del posterior público para la novela realista. Como J. F. Montesinos afirmó, las traducciones o plagios directos de las obras de Sue, Dumas o de Paul de Kock, pensadas para el entretenimiento fútil, eclipsaron durante mucho tiempo las creaciones de los autores españoles (1980: 90-98), lo que reproducía y perpetuaba la dinámica meramente pasiva del mercado editorial en relación con Francia del pasado siglo XVIII.

En otro sentido, de forma paralela al florecimiento y expansión de una nueva clase burguesa en grandes ciudades como Madrid o Barcelona, se comenzaron a publicar novelas que reflejaban esta nueva realidad, así como las circunstancias o problemas de este estrato social, que comenzó a ser reivindicado tras la revolución de 1868, también conocida como *La gloriosa*, que terminaría por desembocar en la I República en 1873. Puede afirmarse, por lo tanto, y a la luz de lo aquí ilustrado, que en los inicios del realismo en España hubo cabida asimismo para géneros novelescos como la novela costumbrista, la regionalista o incluso el mismo folletín, impregnados todos ellos de rasgos indudablemente románticos.

En los términos que exige afrontar una perspectiva más amplia, ha de tenerse en cuenta que, además de los grandes autores románticos ya señalados, los grandes novelistas configuradores del realismo –Balzac, Dickens, Tolstoi o Flaubert– ya habían desarrollado una extensa trayectoria entre 1830 y 1870, con unas obras que, además de dar inicio a un nuevo movimiento literario, formaron parte fundamental de las lecturas del joven Galdós desde mucho antes de que este acometiera su aventura creativa en solitario. A ese respecto, renombrados galdosistas como Joaquín Casaldueiro (1968: 3-35), Ricardo Gullón (1973: 45-60), Stephen Gilman (1981: 3-28) o María Luisa y Adolfo Sotelo Vázquez (2018: 23-30) han evidenciado mediante sus propios trabajos sobradamente el amplio conocimiento e influencia que de todos estos –además de grandes precedentes clásicos del pasado, ampliamente tratados en su relación con Galdós como Miguel de Cervantes– tuvo el novelista hispano. Es más, William H. Shoemaker (1980: 84-97) destacó asimismo la influencia y admiración que el novelista español mostró hacia W. Shakespeare, evidenciada

en sus tempranos escritos críticos o en las semejanzas que este estudioso encontró en alguna de sus novelas³ en su relación con el bardo inglés. Aun a riesgo de avanzar una valoración generalista, puede defenderse que los antecedentes foráneos –más cercanos en el tiempo, naturalmente– tuvieron más peso como influencia en el futuro novelista, con la salvedad excepcional que supuso Cervantes, cuyo peso sobre la obra galdosiana ha sido extensamente abordado en múltiples trabajos monográficos.

Así, este fue en síntesis el panorama literario previo que halló Galdós cuando se trasladó desde Las Palmas a la capital madrileña, un momento de transición entre décadas político a la par que artístico, y en el que comenzaron a aparecer también cierto tipo de novelas tendenciosas que contribuían a dar cuenta de la imagen general del complejo panorama social y político de aquellos años convulsos. Por lo tanto, considerados todos estos factores que aquí se someten a examen, resulta sumamente complicado adscribir en términos absolutos la novelística de Galdós al realismo en su producción temprana, ya que, tanto en 1870 –fecha de publicación de su primera novela, *La Fontana de Oro*– como diez años más tarde, la convivencia y coincidencia de diversas tendencias estéticas en el género de la novela fueron muy usuales. Sobre el particular, el profesor Cecilio Alonso defiende el poder irradiador y persistente del romanticismo más allá de los límites que suelen ponderarse: «Después de 1868 la sensibilidad romántica se mantuvo como una supervivencia larvada en el gusto de escritores y lectores, como atestigua su reaparición –formalmente depurada y con gran vitalidad literaria– en el modernismo del novecientos» (Alonso, 2010: 13). En este sentido aducido, resulta significativo traer a colación que, tal como señaló Pedro Ortiz Armengol, el premio nacional de novela de 1868 –promovido por la Real Academia– requiriera como exigencia unos rasgos genéricos tan definidos como los propios de la novela costumbrista, lo que prueba su vigencia en una fecha muy avanzada: «el premio anual para novela [...] “para la mejor novela de costumbres españolas contemporáneas” [...] tentaba a Benito Pérez Galdós» (Ortiz Armengol, 1995: 213). Con todo, un estudioso como Enrique Rubio Cremades no vacila en situar a *La Fontana de Oro* dentro del período de la gran

³ «In his literary criticism, his admiration for Shakespeare began in his very first article written for *La Nación* and continued without reservation until his latest days [...] Apart from the well-known resemblances to *King Lear* in *El abuelo*, Shakespearean influences are evident in other novels, especially those composed in dramatic dialogued form, as well, of course, as in several plays» (Shoemaker, 1980: 84-85). «En su crítica literaria, su admiración por Shakespeare comenzó desde su mismo primer artículo escrito para *La Nación*, y prosiguió sin reservas hasta sus últimos días [...] Aparte de las bien conocidas semejanzas de *Rey Lear* en *El abuelo*, las influencias shakespearianas son evidentes en otras novelas, especialmente en aquellas compuestas en forma dramática dialogada, así como, por supuesto, en varias piezas teatrales». Traducción del autor.

novela realista española, precisamente incluso como iniciadora de dicha época (Rubio Cremades, 2006: 97).

En todo caso, es un lugar común entre los estudiosos de historia de la literatura el señalar indicios de realismo en ciertas obras previas a la citada Revolución de 1868, como en el caso de Javier Herrero y Julio Rodríguez Luis (Herrero; Rodríguez Luis, 1982: 363-371), quienes señalan como novela paradigmática en ese sentido a *La gaviota* (1849), de Fernán Caballero –Cecilia Böhl de Faber–, obra por otra parte señalada como iniciadora o, cuando menos, embrión del realismo español, como asimismo destaca Germán Gullón, que considera «obra gozne» (G. Gullón, 1990: 17; 23) entre el romanticismo y el realismo, por lo tanto. No obstante, Isabel Román aduce que esta novela no supuso una innovación neta, ya que se habían publicado novelas alejadas del gusto romántico con anterioridad. Asimismo, considera esta estudiosa que su obra no representa sino la evolución desde el cuadro de costumbres hacia una especie –la novela, claro está– por la que el público ya había demostrado su favor (Román Gutiérrez, 1988a: 224). En todo caso, esta novela está dotada de marcados rasgos costumbristas, así como idealizantes: «en 1849, o quizás antes, aparecen los primeros intentos de novela realista» (Ferrerías, 1982: 416). Es más, otro hispanista destacado como Walter T. Pattison señaló, incluso, que el costumbrismo de España fue un factor decisivo para ese paso al movimiento posterior que supuso el naturalismo, un resultado que este estudioso apreció como presente en las novelas costumbristas, aunque nada idealizantes, de Pereda (Pattison, 1982: 424).

Además de los factores estrictamente literarios, existe una dimensión necesariamente abordada por los expertos más rigurosos de la obra galdosiana –Ricardo Gullón, José F. Montesinos, William H. Shoemaker, Joaquín Casaldueiro, Jiménez Fraud o Peter A. Bly, entre muchos otros– como es la de ciertas corrientes de pensamiento que circulaban entre la intelectualidad de la segunda mitad del siglo XIX: el krausismo, de Karl C. F. Krause, y el positivismo de Auguste Comte. Sin que exista en estas páginas una pretensión de ofrecer una explicitación teórica de ambas líneas filosóficas, señalarlas aquí como pertinentes cobra interés por la decisiva influencia que supusieron para la intención pedagógico-moralizante de varias novelas importantes de la primera producción galdosiana como *La familia de León Roch*, *El amigo Manso* o *El doctor Centeno*. El estudioso estadounidense Walter T. Pattison indicó que, al margen del positivismo –del que destacó su llegada a España hacia 1875–, o del naturalismo –que causó escasos efectos en su obra, según Pattison–, la filosofía krausista fue decisiva en su formación, ya que a través de esta Galdós comprendió que era posible hallar un punto medio, de coexistencia, entre el mundo racional y el idealista (Pattison, 1982:

425-426). A este respecto, ha de apuntarse que en esa consabida tendencia educativa que siguió a sus novelas de tesis –marcadas por una vehemente ideología– tuvo asimismo una importancia de gran calado el pedagogo Francisco Giner de los Ríos, por medio de cuya amistad personal Galdós conoció de primera mano la propuesta krausista, tal como destacó J. F. Montesinos (1969: XIV; XVI; XIX). Esa línea de opinión fue compartida por un gran galdosista como Stephen Gilman, quien, al abordar la influencia del krausismo en el novelista español, demuestra que deben rehuirse los términos absolutos, porque, como él adujo, resultaron incluso más determinantes para Galdós las lecturas de Balzac o de Scott, aun a pesar de su intención literaria educativa –de justificación krausista, por lo tanto–, así como reformista (Gilman, 1981: 76-77). A este respecto, parece más acertado el punto de vista de Cecilio Alonso, quien afirma que el krausismo parecía un tanto utópico como posibilidad práctica inmediata: «el nivel abstracto de su pensamiento no estaba al alcance de las clases populares de 1870 [...] una simple declaración de intenciones» (Alonso, 2010: 49).

Una consideración adicional acerca del lugar y sentido de la obra galdosiana en el contexto artístico-literario, o incluso socio-histórico puede extraerse, a su vez, al hilo de ciertas reflexiones que Iris M. Zavala realizó al respecto (1982: 474). Consideraba esta estudiosa hispanista que la gran dificultad de la literatura de Pérez Galdós fue, de forma simultánea, su grandeza y su mayor obstáculo para ser reconocido en su época, o incluso con posterioridad, dentro del período de la dictadura franquista. De un lado, su posicionamiento político personal le generó animadversiones entre los sectores más conservadores de la nación; de otro lado, escribió sobre una burguesía que, en resumidas cuentas, no comulgaba, necesariamente, con la ideología –así como con la feroz crítica que de esta se hacía– que emanaba de sus páginas: «algunos críticos literarios del régimen franquista lamentaban sus “errores” de doctrina [...] sus lectores de las clases medias nunca refrendaron la ideología progresista que defendía [...] Galdós formuló los triunfos y los fracasos de la clase media y escribió desde las filas de una burguesía que no llegó a hacer su revolución [...] Fue, en resumen, el escritor de una nación que no llegó a constituirse» (1982: 474). Si bien parecen acertadas las opiniones de Zavala acerca de ciertas carencias en cuanto al reconocimiento debido a Pérez Galdós cuando su obra es contemplada a la luz del devenir socio-histórico, es posible ofrecer al respecto determinadas puntualizaciones. Por una parte, no ha de olvidarse que, al margen de cierta marginación académica, el novelista canario vivió de su oficio, una fortuna con la que no contaron muchos escritores de su época. Por otra parte, en fin, situar la obra del novelista en la vicisitud de ser valorada en función de una mayor o

menor aceptación –desde un punto de vista ideológico– hace un flaco favor a la calidad literaria de su obra, que no debe ser analizada jamás desde estas premisas sino como un factor ciertamente anecdótico.

1.2 LA OBRA NOVELESCA DE GALDÓS

La producción de obras pertenecientes a esta especie literaria por parte de Benito Pérez Galdós abarca casi medio siglo de la historia literaria española, una obra cuya magnitud acoge –al margen de otros géneros que cultivó, como el cuento, el teatro u otros dentro del ámbito periodístico– diversos subgéneros como la novela corta, la novela dialogada, la novela epistolar o la novela histórica, a lo largo de un período que puede delimitarse entre 1867 y 1915, fecha esta última en la que se publicó su última novela –escrita ya al dictado, debido a su ceguera–, *La razón de la sinrazón*. En lo que se refiere a las obras monográficas, estudios específicos, biografías o compendios bibliográficos que se han llevado a cabo en las últimas décadas –con una incidencia incrementada a partir de la segunda mitad del siglo XX–, grandes especialistas en Pérez Galdós como Ricardo Gullón, José F. Montesinos, Walter T. Pattison, W. Shoemaker, John W. Kronik, Germán Gullón, Ortiz Armengol, Francisco Caudet o Yolanda Arencibia, entre muchos otros, han provisto un corpus académico de gran importancia, cuyo valor, precisamente por su especialización y exhaustividad, no se pretende aquí emular. De igual modo, ha sido de obligada referencia y consulta en este sentido el extenso y concienzudo trabajo que Jerónimo Herrera Navarro –*Bibliografía de estudios sobre Galdós*, publicado en 1998– realizó en fechas relativamente recientes en torno a los estudios de diferente signo que, a su vez, se han efectuado acerca de la obra del novelista canario, en lo que constituye un extenso recorrido que abarca incluso la época de Galdós como novelista en activo. Así pues, sin menoscabo de lo indicado, se ofrece en este apartado un sintético recorrido a través de las principales etapas creativas de su obra novelesca y formación, con el fin de facilitar una contextualización que se pretende como básica.

La formación clásica del joven Pérez Galdós constituye una dimensión inicial e importante a la hora de acometer los elementos más destacados de este escritor, no solamente por el factor de formación –en cuanto a preceptiva– o como aprehensión de temas y autores clásicos grecolatinos, sino asimismo porque el novelista acudiría con frecuencia a los grandes asuntos mitológicos a lo largo de su obra. Es más, los años finales de su producción acogieron de forma más intensa estos contenidos, lo que pareció cerrar un círculo a este

respecto. En lo que se refiere a esta cuestión, W. Shoemaker pensaba que el clasicismo del novelista español resulta evidente y voluntario en sus inicios, e incluso más allá de ellos:

Galdós' classicism was deep and abiding; it accounts for many themes, influences, allusions, but perhaps most of all it helped create in the creative novelist an attitude and a taste [...] In his earliest writings Galdós used many Classical similes, which, far from original, reveal nevertheless how the writers and the mythology of antiquity were a part of his literary consciousness (Shoemaker, 1980: 56-57).⁴

Si, seguidamente, se aborda un aspecto como la ordenación o clasificación de la obra novelística galdosiana, resulta un lugar común para la crítica especializada periodizar e incluso etiquetar las diferentes tendencias que Pérez Galdós evidenció a lo largo de las décadas, lo que ha revertido en clasificaciones que han contemplado diversas perspectivas estéticas, críticas e incluso ideológicas por parte de su autor. Por otra parte, otros estudiosos como Enrique Rubio Cremades han establecido parcelaciones (2001: 314-341) que parecen seguir criterios mixtos, en virtud de los cuales se alude a la madurez y evolución creativa, a los criterios internos del propio Pérez Galdós, así como a valoraciones críticas personales⁵. Acerca de este asunto, resulta significativa en todo caso la postura de Isabel Román, quien, contemplada esta problemática, lamentó que la multiplicidad de clasificaciones –las más afamadas son las que realizaron Joaquín Casaldueiro y José F. Montesinos–, así como de criterios, refleja una preocupante rigidez de criterios, así como de inexactitud, toda vez que en ciertos períodos existen obras de corte muy dispar a lo esperable (Román Gutiérrez, 1988b: 92).

Sobre ese particular, resulta patente el peso de la influencia de las palabras que el propio Pérez Galdós esgrimió en ese sentido –en una carta muy conocida que este dirigió a su amigo y crítico Giner de los Ríos, con motivo de la publicación de *La desheredada*–, y que han sido reproducidas en numerosos estudios con el fin, precisamente, de apoyar la perspectiva de la periodización⁶. En la citada carta, el novelista lamentaba la pobre acogida

⁴ El clasicismo de Galdós fue profundo y permanente; este explica muchos temas, influencias, alusiones, pero, sobre todo, ayudó a crear en el novelista creativo una actitud y un gusto [...] En sus primeros textos, Galdós empleó muchos símiles clásicos, los que, a pesar de no suponer originalidad, revelan, sin embargo, cómo los escritores y la mitología de la antigüedad formaban parte de su consciencia literaria. (Traducción propia).

⁵ E. Rubio Cremades, en su concienzudo trabajo acerca de la bibliografía sobre estudios de Galdós, establece una demarcación con fines operativos que comprende los siguientes períodos: Novelas españolas de la primera época, novelas españolas contemporáneas o primeras novelas de *la segunda manera de novelar*, las grandes novelas y las últimas novelas (Rubio Cremades, 2001: 314-341).

⁶ En ese sentido, valga como ilustrativa la aceptación de tales términos por un autor como José F. Montesinos en su completa obra sobre Galdós (1968: IX).

que había obtenido tras su intención creativa de explorar nuevas posibilidades artísticas: «entrar por un nuevo camino, o inaugurar mi segunda o tercera manera» (Ortiz Armengol, 1995: 353). Si se tiene en consideración este argumento de prestigio señalado, ha de concederse que tal perspectiva parece facilitar el ordenamiento de una obra tan extensa como la suya, a la par que parece dar cuenta de diversas estéticas, estilos, temáticas o preocupaciones del autor.

Con todo, la trayectoria y evolución del quehacer novelesco de Pérez Galdós, de los que aquí se da cuenta –de una forma resumida, necesariamente– en líneas posteriores, se contemplan como un todo, un acercamiento que, por otra parte, también se propugna en el planteamiento principal de esta tesis a la hora de delimitar el campo de estudio objetivo, esto es, las 31 novelas que componen su corpus novelesco, excluidas las novelas históricas que conforman los *Episodios Nacionales*. En ese sentido, se contempla la obra conjunta de Galdós como un *continuum* por motivos metodológicos, pero asimismo teóricos, ya que se precisa dar respuesta al enfoque de relación de dependencia significativa entre autor y lector que propugna esta tesis, así como a las referencias internas dentro del mundo de su propia obra como conjunto. De lo contrario, se estaría excluyendo, además de la reaparición de personajes, la evidencia de la persistencia estilística del novelista en uno o varios asuntos, o incluso del retorno de ciertos recursos o temas. Sobre ese punto, Francisco Caudet defiende el criterio de unicidad, a pesar de la problemática que se ha referido:

Los desencuentros empiezan cuando hay que dilucidar el tipo y el grado de tratamiento estético que dio Galdós a su producción novelesca en las varias etapas en que se la suele dividir. Hay quienes son del parecer de que los cambios estéticos supusieron la fractura y separación de la obra galdosiana en tramos claramente diferenciados, y quienes piensan – como es mi caso– que los cambios estéticos no fueron tan radicales [...] Se ha prestado poca atención a esos lazos entre las novelas del amplio universo narrativo galdosiano. Hacerlo ayuda a ver en la obra galdosiana lo que es su signo más distintivo: la unidad y la complementariedad (Caudet, 2004: 13).

Por los motivos referidos, se propugna que la metodología de análisis de uno u otro personaje pasa por su necesario estudio en diferentes novelas, de tal modo que se evidencie la conexión ficcional que existe entre los personajes objeto de estudio, aun a despecho de que las diversas apariciones de estos pertenezcan a diversas épocas o parcelaciones estilísticas como las indicadas con anterioridad. A ese respecto, Galdós, al igual que Balzac, es un autor cuya obra ha de ser necesariamente considerada y abordada desde su totalidad aquí, así como acometida mediante este estudio en su calidad dinámica y vocación globalizadora, por lo tanto. En ese sentido, numerosos son los casos en los que ciertas

historias, escenarios o personajes son retomados en novelas *de otra época* –llámese esta del ciclo de las novelas contemporáneas, de la materia, o del espíritu y demás denominaciones– y pasan a ser reinterpretadas para el lector fiel. Sucede esto así porque existe una indudable concepción autorial de obras interconectadas, plasmadas en un proyecto que, por lo tanto, desborda la unidad simple de cada una de las novelas. El recorrido novelesco que se ofrece seguidamente, considerados los términos expuestos, responde a criterios de orden cronológico en cuanto a su aparición, lo que da respuesta a una necesidad de reproducir de forma sistemática la producción galdosiana en cuanto a este género abordado.

En lo que se refiere, en primer lugar, precisamente a los *Episodios Nacionales* galdosianos, que el novelista publicó en cinco series de forma discontinua entre 1873 y 1912, el estudioso Juan Ignacio Ferreras apuntó que esta obra no introdujo un género nuevo –ni aun en lo que respecta al período tratado en las novelas correspondientes– en España, aunque sí le dio su forma definitiva, acreedora por sus virtudes para ser considerada, *per se*, como subgénero singular (Ferreras, 1990a: 41-42). Ferreras, así, puntualiza los rasgos que una novela histórica nacional, o episodio nacional ostenta: «se caracteriza por novelar la historia reciente [...] no hay posibilidad alguna de escaparse en el tiempo, ha de intentar una reinterpretación de la propia historia de su tiempo» (1990a: 42). Así, en el marco de esta dimensión novelesca, Ferreras considera que los antecedentes de Galdós fueron la novela histórica, pero que el elemento de contemporaneidad ya existía desde las primeras décadas del siglo XIX –de forma paralela a las novelas arqueológicas, así como las de aventuras, por ejemplo– gracias a títulos como *El héroe y las heroínas de Montellano* (1813), atribuido a Pablo Rincón, o *Sitio de Zaragoza*, de Francisco Brotóns, de 1831 o 1832 (1990a: 86-92). En lo que se refiere a los orígenes o motivaciones de esta parte de la obra galdosiana, el olvidadizo e irónico autor dio cuenta de estos en su peculiar *Memorias de un desmemoriado*: «sin saber por qué si ni por qué no, preparaba una serie de novelas históricas, breves y amenas» (Galdós, 2004b: 34). En cualquier caso, y al margen de estas disquisiciones, resulta indudable que la labor del autor canario en esta magna obra supuso una cima en su género que aún hoy no ha sido superada.

Por su parte, M^a Ángeles Ayala señaló, en un estudio sobre el particular, la acogida encomiástica que un gran historiador contemporáneo de Galdós como Altamira dispensó a la labor del novelista (Ayala Aracil: 2012, 405-413). Asimismo, Ayala añade –para esto se

acoge, a su vez, a una aportación de Llorens⁷– que el novelista incorporó a este género la novedad de plasmar la vida cotidiana del pueblo llano, anónimo (2012: 410), un rasgo que conjugaría admirablemente con el marco histórico y su devenir. Según la estudiosa alicantina observa, por otro lado, una de las cualidades de la novela histórica galdosiana reside en saber dar cabida a factores aparentemente ajenos al ámbito histórico como la cultura, la sociedad o incluso aspectos geográficos mediante la utilización del punto de vista del personaje correspondiente, el que, además, cuenta con la cualidad de participar y opinar sobre el momento histórico (2012: 407) en el que es *situado* por el autor. A ese respecto, la hilvanación de marco y personaje ficcional se logra de una forma muy eficaz, así como justificada. Germán Gullón, por su parte, precisa que lo literario en los *Episodios* supone la dimensión principal, ya que el componente histórico, más que formar parte de la trama, es un mero relato que actúa como contexto o marco para los verdaderos personajes (G. Gullón, 1990: 36). Así, como este galdosista señala con acierto, estas novelas de Galdós no albergan esa dinámica tan común en varios autores de engranar personas y acontecimientos históricos con entes y acontecimientos ficcionales. En este caso, por el contrario, el novelista español acude a personas diferentes, que varían a través de las series, para que estas narren desde sus perspectivas la historia (1990: 36), lo que supone el rasgo que, verdaderamente, otorga el sello más característico a la magna obra galdosiana. Precisamente en relación con esa preponderancia señalada que Pérez Galdós otorgó al personaje ficcional, debe destacarse que fue en la primera serie de los *Episodios* cuando comenzó a emplearse la dinámica de personajes que reaparecen, como había puntualizado Ricardo Gullón (R. Gullón, 1973: 46). Según este estudioso, tales reapariciones fueron intencionadas: «el retorno es deliberado y consciente desde el comienzo, desde la primera serie de los *Episodios*, si no la consideramos como novela única, publicada por entregas» (R. Gullón, 1973: 46).

Al margen de la calidad de estas numerosas novelas históricas –tanto desde el punto de vista de su objetividad y rigurosidad históricas, como por sus cualidades novelescas–, la trascendencia valorativa de estas ha sido posible asimismo gracias al trabajo crítico que, en torno a estas, grandes especialistas como Georg Hinterhäuser, entre otros, llevaron a cabo desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Al respecto de la valía de la obra crítica de este estudioso alemán, Enrique Rubio Cremades le confirma como referencia imprescindible para una mayor profundización en esta magna obra, pero remite también a

⁷ Se trata del estudio de Vicente Llorens sobre la labor de novelista histórico de Pérez Galdós aparecido en *Cuadernos Hispanoamericanos*, en su número 250-51-52 de octubre de 1970 a enero de 1971: “Historia y novela en Galdós”; páginas 73 a la 82.

otros especialistas solventes en esta materia particular, de entre los que destaca el trabajo de Brian J. Dendle al respecto, o la relación de los *Episodios* con la historia de España que Fletcher abordó (Rubio Cremades, 2001: 310-311).

En cuanto a las novelas contemporáneas –tratadas aquí en su conjunto por su elevada homogeneidad espacial, temporal y temática–, sin menoscabo de la pretensión antes avanzada de circunscribir ciertas novelas a un período concreto, es evidente la tendenciosidad política y moral por parte de su autor en obras de la década de 1870 como *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877) o *La familia de León Roch*, de 1878. Empero, dentro del marco que provee la primera década de novelas publicadas por Galdós, vieron la luz cuatro obras que, por diversas razones, no pueden ser alineadas junto a las tres referidas: *La sombra* (1870), *El audaz* (1871), *La Fontana de Oro* (1870) y *Marianela* (1878). La primera de estas novelas –*La sombra*– consiste en un ejercicio creativo temprano, con elementos mitológicos y oníricos, y *Marianela* debe mucho al género del folletín romántico, ya que se trata de una obra dotada de numerosos elementos melodramáticos, sentimentales, con giros argumentales escasamente creíbles y un final trágico que, en resumidas cuentas, aleja a ambos textos del realismo. Sobre esta última novela, Ricardo Gullón pareció considerarla una especie de nota al margen: «Un intermedio sentimental» (1973: 73). A pesar de la rareza puntual que constituyó *Marianela*, resulta oportuno reflejar lo que Iris M. Zavala indicaba acerca de las intenciones programáticas de Galdós, que apuntaban, en general, hacia otra dirección: «evitar las exageraciones románticas del folletín. En definitiva, su obra novelística se levanta contra el folletín decimonónico» (Zavala, 1982: 465).

Aunque desde una perspectiva global la tendencia hacia el realismo de estas novelas primerizas sea sustancial, resulta innegable que la utilización de numerosos recursos, o incluso la tipología de ciertos personajes importantes deben mucho a especies del romanticismo como el cuadro de costumbres o incluso el folletín; a este respecto, han de recordarse los héroes y heroínas de *La Fontana de Oro*, *El audaz* o *Gloria*, por ejemplo. Es más, según indicó la estudiosa Ermitas Penas Varela, la deuda con el costumbrismo, o incluso con el pintoresquismo resulta palpable, incluso, en obras plenamente realistas como *Fortunata y Jacinta* (Penas, 2020). Sin embargo, matiza esta autora que, a pesar de los resabios provenientes del género romántico, Galdós plasmó en esta obra verdaderos personajes ficticiales, que dejaban atrás los tipos característicos del costumbrismo. Asimismo, la complejidad discursiva de la novela se desmarca claramente gracias al uso de los distintos estilos discursivos de los personajes o del perspectivismo, así como a un

narrador polivalente que, como precisa Penas, es capaz de mostrarse como implícito desde la primera o tercera persona (2020).

En lo que se refiere a *La Fontana de Oro* y *El audaz*, si bien estas dos novelas están dotadas de intencionalidad político-ideológica, en una clave quizá más universalista, el desplazamiento del marco temporal por el que ambas se caracterizan –hacia las primeras décadas del siglo en curso– no las hace asimilables por completo a los asuntos temáticos, así como contemporáneos de las tendenciosas *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*. En lo que se refiere a esta primera fase de la producción novelesca de Galdós, Adolfo Sotelo Vázquez recuerda la fundamental declaración de intenciones que había supuesto el artículo programático del autor canario “Observaciones sobre la novela contemporánea en España”, que apareció en la *Revista de España* en 1870. Según este estudioso, esa declaración de intenciones teórico-crítica se evidenció en unas primeras obras que, a diferencia de sus contemporáneos, pretendieron verdaderamente una poética realista (Sotelo Vázquez, 2002: 58: 59).

Como se puede deducir de este breve sumario acerca de estas primeras novelas, resulta sumamente difícil, por lo tanto, analizar separadamente una obra tan compleja y permeable como la del autor canario, en la cual, como en vasos comunicantes, las diferentes obras intercambian tendencias, estilos, temas, y, naturalmente, personajes que, por añadidura, están sujetos en sí mismos a transformaciones internas, además de las correspondientes a los diferentes escenarios y situaciones que afrontan. Así, la disparidad temática e incluso estilística de estas primeras novelas de Pérez Galdós refrendan los problemas que las periodizaciones críticas presentan para compartimentar estas.

En la década que siguió a la expuesta, aparecerían de una forma casi correlativa algunas de las novelas más brillantes y recordadas de Galdós, pero, además, este también dio comienzo a una renovación temprana –a la par que fecunda– de su propio desempeño novelesco: *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) o *Miau* (1888), así como *La incógnita y Realidad* (1889), además de *Torquemada en la hoguera* (1889), novela esta última que daría pie a una serie de gran calidad en torno al protagonista de esta novela. La primera de estas novelas referidas, *La desheredada*, introduciría un cambio sustancial en la estética galdosiana novelística –cercana al naturalismo–, así como una adopción de otra perspectiva temática, merced a la cual la cotidianidad de la medianía social adquiriría un protagonismo gradualmente incrementado, a la vez que la complejidad de las tramas decaía paulatinamente en relevancia. En cuanto a

la adscripción naturalista de Pérez Galdós en relación con este texto señero, Francisco Ayala la refutó por excesiva, aludiendo a las propias reticencias y objeciones del propio novelista canario (Ayala, 1974: 35-36). Por su parte, Adolfo Sotelo considera esta novela como plenamente realista, e incluye dentro de esa corriente todas las obras de Pérez Galdós hasta *Realidad*, ya que *Ángel Guerra* quedaría excluida, según su criterio (Sotelo Vázquez, 2002: 63-73).

Como evidencia acertadamente, por su parte, Rubio Cremades, *La desheredada* ha sido objeto de innumerables estudios, los que, a su vez, han analizado esta obra capital desde ópticas tan diversas como el determinismo, la ausencia de una estructura rígida, o la clásica bipolaridad entre realidad y ficción que epitomiza Isidora Rufete (Rubio Cremades, 2001: 321-322). Además de estos cambios temáticos y estructurales, Galdós inició con algunas de estas novelas diversas innovaciones formales, con el objeto de lograr siempre vías creativas que sorprendieran a su público. Daría comienzo, así, lo que es reconocido de forma común en los estudios galdosianos como «la segunda manera de novelar» (Montesinos, 1968: IX-XIX). De esta forma, es posible constatar que en la década de 1880 comenzó a explotarse verdaderamente el recurso de los personajes recurrentes en lo que se refiere a las novelas contemporáneas, e incluso el tránsito a partir de entonces desde los *Episodios Nacionales* de ciertos personajes como, por ejemplo, José Ido del Sagrario, quien, como destacan María-Paz Yáñez o Miguel Gallego Roca (Yáñez, 2000: 852; Gallego Roca, 2013: 198-204), apareció en cuatro de estos pertenecientes a la última serie. En esa misma línea, Gimeno Casalduero (1982: 59-69) subrayó cómo varios personajes provenientes de *La Fontana de Oro* (1870) reaparecieron en *Un faccioso más y algunos frailes menos* –en el caso de las Porreño– o en *Los apostólicos* –aquí fue Coletilla el personaje recurrente–, novelas ambas de 1879, y situadas en la segunda serie. Aunque, como se ha referido previamente, el uso funcional de la reaparición del personaje ya se había formalizado en la primera serie de los *Episodios*, debe acogerse esa primera dimensión con cautela, ya que, si bien se deben considerar cada una de esas novelas como independientes, resulta innegable que forman parte de una serie planificada. Asimismo, comenzó a intensificarse la utilización del discurso indirecto libre, la dramatización novelesca, la novela autodiegética o la novela epistolar, lo que evidencia la incesante experimentación formal del novelista canario en este período señalado.

En la década de 1890, por su parte, las conocidas como *Novelas de Torquemada* –un total de cuatro, en un período comprendido entre 1889 y 1895– completaron un ciclo que, por su relevancia, así como por su extraordinario personaje protagonista, Francisco de

Torquemada, merecen ser destacadas entre las mejores creaciones galdosianas. En este período, destacó asimismo la aparición novelesca de otros grandes personajes como Nazarín, Tristana, Benina o Almudena, quienes aparecieron respectivamente en *Nazarín* (1895), *Tristana* (1892), *Halma* (1895) y en *Misericordia* (1897). Además de las novelas citadas, una novela como *Ángel Guerra* (1891) supuso una novedosa simbiosis entre rebeldía –el viejo tema, tan tratado en la década de los setenta, también en los *Episodios*– y redención cristiana. Descartadas las disquisiciones que puedan inferirse acerca de la supuesta y atribuida categorización o adscripción de estas novelas a un supuesto espiritualismo, las obras de esta década descuellan, por encima de todo, por el brillo propio que emana de los personajes que las protagonizan. En ese sentido, la ya lejana importancia romántica de la trama sorprendente parece carecer de interés, y, como ocurriera con el *Quijote* cervantino, importa menos lo que ocurre o dónde ocurre que quién asume el hilo conductor de la novela. En otro sentido, ha de aducirse que el interés creciente de Pérez Galdós por el mundo y las formas teatrales se tradujo en una producción novelesca más reducida, con obras asimismo híbridas que parecían anteceder a una posterior adaptación para los escenarios; valgan como representativas de lo afirmado *Realidad* (1889), *La loca de la casa* (1892), *El abuelo* (1897) o la posterior *Casandra*, ya publicada en 1905.

La última etapa de la que aquí se ofrece referencia abarca desde el inicio del siglo XX hasta 1915, fecha en la que se publicó *La razón de la sinrazón*, otra novela dialogada, que ha de añadirse, así, a las precedentes en esta línea. Debido al tiempo que Galdós dedicó, por perentorias razones de escasez económica, a las dos últimas series de los *Episodios Nacionales*, así como a la actividad orientada a los escenarios madrileños, su obra novelesca publicada se redujo aún más. Estos textos crepusculares –las tres novelas *Casandra* (1905), *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915)– no añadieron ninguna novedad formal, aunque desde el punto de vista estilístico y de los contenidos, el novelista canario pareció alejarse del realismo y adentrarse en el mito y lo onírico, así como evidenciar problemáticas sociales candentes en aquellos días. Tal como señaló el crítico e historiador literario Julio Rodríguez Puértolas, estas últimas novelas de Galdós fueron menospreciadas por parte de la crítica (Rodríguez, 1982: 28); según este estudioso, dichas críticas partían de unas premisas realistas, razón por la que no supieron ver los nuevos planteamientos propuestos por el novelista, entre los que cabe indicar, asimismo, una proyección regeneracionista optimista (1982: 38). Aun así, Rodríguez defendió el carácter experimental de estas novelas –ejemplificadas por él en *El caballero encantado*–, aproximada ya a tendencias modernas y antiburguesas como las de Bertolt Brecht o James Joyce (1982: 40).

En muchos sentidos, por otra parte, ese acercamiento postrero a la mitología, además de a la reivindicación política, suponía, de algún modo, tanto regresar a sus años de formación como a situarse en el alineamiento político que había comenzado a trazar en sus primeros años como novelista.

1.3 GALDÓS Y SUS CONTEMPORÁNEOS

Como señaló en su momento el estudioso y crítico literario Juan Ignacio Ferreras – que representa, en todo caso, una postura común en los estudios literarios españoles–, el hito histórico-social y revolucionario ya destacado de la Revolución de 1868 resulta fundamental para deslindar uno de los momentos claves de la novela decimonónica, ya que, al albur de los acontecimientos de la vida contemporánea de la nación, floreció una generación marcada por ese punto de inflexión del siglo XIX en España (Ferreras, 1982: 416-420). A ese respecto, la profesora Isabel Román coincide en destacar ese hito temporal como fundamental, e incluso lo distingue como el inicio del realismo en España. Esta autora, que realizó un completo estudio sobre la novela española en el siglo XIX, enumera una primera nómina de autores en torno a esa fecha, entre los que se cuenta a Alarcón, Pereda, el padre Coloma, Valera y Pérez Galdós (Román Gutiérrez, 1988b: 14-90).

Por su parte, Alberto Jiménez Fraud, concretó más los límites de ese grupo –desde su perspectiva, esa generación la constituyeron Alarcón, Pereda y Galdós, además de Juan Valera, al que concede especial atención en este estudio en particular (Jiménez Fraud, 1973: 51)–, coincidió en destacar que el marco dentro del cual resulta más adecuado situar la obra galdosiana –desde un punto de vista temporal, además de situacional–, así pues, es el de la conocida como Generación de 1868, marbete que empleó al respecto del surgimiento de esta (Jiménez Fraud, 1973: 13-28). Este estudioso enfatizó la renovación espiritual que unió a este grupo de escritores, poderosamente influenciados por la filosofía de Krause (1973: 23). Por otra parte, Jiménez Fraud adujo que, asimismo, constituyó un nexo entre estos novelistas –así como en lo que se refiere a un ámbito más amplio de la intelectualidad en España por aquellas fechas– su amor por la verdad, así como su convicción de que el poder social y político debía ser laico, y no religioso (1973: 24-27).

En coincidencia con la tesis que sostiene el nexo generacional, J. I. Ferreras señaló que estos nuevos autores formaron un grupo que compartió, además de un período concreto en el tiempo, un estilo, sentimientos y pensamientos muy semejantes, un ámbito compartido

por todos ellos dentro del cual apareció el verdadero realismo en España (Ferrerías, 1982: 416-420; 1990b: 24-28). En todo caso, poco después de la irrupción en el panorama novelesco de Pérez Galdós, Juan Valera –el mayor de esta generación–, José M^a de Pereda o Pedro de Alarcón, surgieron otros grandes escritores como Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán o Leopoldo Alas *Clarín*, que completarían la escena novelística hispana del último cuarto del citado siglo. Tal como indica Ferrerías asimismo, son también autores pertenecientes a esta generación –y, por lo tanto, formaban parte del *cronotopo* literario español en los tiempos de Galdós– el padre Coloma, Ortega Munilla, o Jacinto Octavio Picón, entre otros muchos (1990b: 62). La atención que se les ha de prestar a todos estos novelistas, en todo caso, ha de entenderse –al margen de por la calidad indudable de sus obras– como la que cubra la necesidad de realizar una mínima composición de lugar del ámbito más verosímilmente inmediato en el que se movió Pérez Galdós. Así, ese elenco de escritores compartía problemáticas sociales e históricas, público lector, inquietudes artísticas, además de una competencia profesional para obtener el favor de la crítica y de los lectores.

No es una pretensión aquí llevar a cabo una labor comparatista entre Pérez Galdós y sus contemporáneos, ya que no entra dentro de los principales objetivos de este estudio acometer tal empresa, que implicaría, asimismo, un análisis extenso y riguroso que resulta innecesario en relación con los propósitos más definidos del presente trabajo. En ese sentido, existen ya numerosas monografías y estudios acerca de cualquiera de los principales autores señalados, así como obras generales acerca del estado de la literatura española en el siglo XIX. A tenor de lo expuesto, las valoraciones críticas que aquí son acogidas –procedentes de reconocidos historiadores y críticos, por otra parte– tienen la única utilidad de ilustrar de forma más fehaciente y comprensible el rol y calado de la novelística de Galdós en el marco, en este caso, del entorno inmediato de aquellos que formaron parte del panorama literario de su tiempo.

En lo que concierne al primer grupo de escritores citado con anterioridad –que comenzaron a publicar en fechas muy cercanas al propio novelista canario–, Stephen Gilman, entre otros, consideró que, aun a pesar de pertenecer o provenir de una tradición semejante, Pérez Galdós pertenecía desde un principio a un género distinto al de Alarcón o Pereda, ya que ellos, a diferencia de Galdós –considerado por Gilman como el primer verdadero novelista español del siglo XIX–, eran antihistóricos, artificiales, meros continuadores del pintoresquismo de Fernán Caballero: «As the first of his kind in Spain, he was as radically different from Fernán Caballero, Pereda and Alarcón as Hugo had been

from Voltaire [...] mostly timid generations of “costumbristas” and “regionalistas”⁸» (Gilman, 1981: 23-24). En lo que se refiere a estos dos autores, Ferreras indicó que, efectivamente, Pereda partió del costumbrismo y que Alarcón incluso se remontó a las fuentes del romanticismo, que inspiró toda su obra, a despecho de que fuera un verdadero realista (1988: 28). Según Ferreras, el romanticismo antiburgués impregnó toda la obra de Alarcón, materializando una novelística un tanto utópica (1990b: 28-32). Por su parte, el logro más trascendente de Pereda fue la incorporación altamente verosímil del lenguaje dialectal a sus novelas, además de unas descripciones de corte casi naturalista (1990b: 32-36). Por otro lado, Ricardo Gullón concedió cierto valor⁹ limitado a Alarcón en referencia a la que este crítico consideraba su mejor obra, *El sombrero de tres picos* (1874), pero consideró su narrativa como retórica en exceso, y a su autor carente de auténtica imaginación (R. Gullón, 1973: 41).

Un escritor de corte distinto fue Juan Valera, tal como señaló el prestigioso crítico José F. Montesinos, quien puso de relieve el progresivo desapego de este autor hacia el realismo imperante en los autores de su época, y que discurrió paralelo a su aversión hacia la fealdad, la torpeza o lo escabroso. Según este estudioso, Valera pertenecía en estos términos del arte por el arte más al siglo XVIII que a su tiempo (Montesinos, 1982: 428-433), así como a otros movimientos *fin de siècle* –parnasianismo, simbolismo o incluso modernismo–, podría añadirse. Juan Ignacio Ferreras, por su parte, le consideró como uno de los autores más conscientes de los problemas estéticos y críticos entre todos los de su generación, junto a *Clarín* o Pardo Bazán (1990b: 44). A ese respecto, Adolfo Sotelo Vázquez considera emblemático su ensayo “De la naturaleza y carácter de la novela” (1860), en donde reflejaba su inicial posicionamiento en contra del realismo francés, al que enjuició negativamente (2002: 55-57). En ese sentido aducido, Ferreras consideró que uno de los aspectos que más se ha destacado de este novelista es su desapego de la realidad, así como su rechazo hacia el movimiento naturalista posterior, evidenciada en una perspectiva idealista de fondo en sus obras, o en su preferencia hacia el análisis psicológico, el simbolismo o el humor irónico (Ferreras, 1990b: 43-47). En la opinión de R. Gullón, por otra parte, los logros de Valera han de ser relativizados, pues nunca contó con la densidad o el alcance de su amigo Pérez Galdós, ya que se refugió voluntariamente en el costumbrismo

⁸ «Como el primero de su clase en España, él fue tan radicalmente distinto de Fernán Caballero, Pereda y Alarcón como Hugo lo había sido de Voltaire [...] la mayoría, tímidas generaciones de costumbristas y regionalistas.» (Traducción propia).

⁹ «El sombrero de tres picos tiene la fragancia de una danza andaluza; quizá por eso ha inspirado a Manuel de Falla páginas musicales inolvidables [...] obrita encantadora y en su género perfecta» (Gullón, 1973: 41).

localista (1973: 42). Una perspectiva opuesta defiende, en cambio, Román Gutiérrez, quien defiende la singularidad de Valera¹⁰ en cuanto a sus teorías estéticas y a su producción novelesca (1988a: 88-89). Aun con las reservas y matices que se le puedan aplicar a la novelística de este autor, resulta innegable su adscripción a esas incipientes formas de realismo que renovaron la novela española a partir de la década de 1870.

Dos autores que deben ser situados en posiciones críticas y formales muy opuestas a Alarcón, así como a Valera –al margen de otras consideraciones extraliterarias, como su posicionamiento conservador en cuanto a la política–, fueron Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán, postulados por autores como R. Gullón o J. I. Ferreras como superiores a Galdós en ciertos niveles. Según este último estudioso, el alto grado de sapiencia teórica y crítica, además de la gran destreza narrativa del crítico asturiano¹¹, le llevó a elaborar una novela como *La Regenta* (1885), que, según él –así como Adolfo Sotelo Vázquez–, podría ser defendida como la cumbre de su género del siglo XIX (Ferreras, 1990b: 49; A. Sotelo Vázquez, 2002: 65). Rubio Cremades, quien elaboró un estudio (Rubio Cremades, 2006) que acogió distintas perspectivas críticas sobre esta novela, la consideró, en todo caso, como la consagración definitiva de *Clarín* dentro de esta especie literaria. Asimismo, dejó constancia de las numerosas valoraciones positivas que, en su momento, suscitó esta obra, como en el caso de Menéndez Pelayo y el propio Pérez Galdós (Rubio Cremades, 2006: 60). Sobre este asunto, valga, por su parte, la perspectiva de Ricardo Gullón, quien, aunque reconoció que *Clarín* superó a Galdós en lirismo y en la perfección de la trama –este estudioso la contrapone a *Fortunata y Jacinta* (1887)–, su novela es un producto aislado, el cual no puede compararse con la abundante cantidad de novelas de gran categoría del novelista canario: «para juzgar a un novelista es preciso tener en cuenta la vastedad de la obra, la grandeza, en todos los sentidos, del universo acabado» (R. Gullón, 1973: 43). Con todo, la gran trascendencia de este autor intelectual polifacético consistió precisamente en la sabia conjunción de su inteligencia teórica y crítica en géneros muy diversos *a priori*. Como refleja Adolfo Sotelo Vázquez en un estudio que gira acerca del itinerario naturalista en España, los textos de *Clarín* sobre el Naturalismo, junto a los de Pardo Bazán, se constituyeron en el principal corpus teórico en este país acerca de esa corriente durante el breve período en el que esta predominó en la literatura española, entre 1881 y 1890 (2002:

¹⁰ Esta autora se apoya, en este sentido, en la obra de referencia de José F. Montesinos *Valera, o la ficción libre*.

¹¹ Se prefiere aquí emplear este gentilicio para Leopoldo Alas *Clarín*, pues, aun a pesar de que nació en Zamora, sus antecedentes familiares, su posterior trayectoria o su predilección por Asturias fue evidente a lo largo de su vida.

63). Por añadidura, al margen de su extensa labor en el seno del periodismo finisecular decimonónico, ha de situarse en su justo lugar su producción cuentística, una de las más meritorias de toda la historia de la literatura española.

En lo que se refiere, por su parte, a Emilia Pardo Bazán, han sido extensamente difundidos sus amplios conocimientos acerca de las tendencias más novedosas del mundo literario occidental, así como su labor crítica, o su obra novelesca y cuentística, siempre asociada al naturalismo español pero dotada igualmente de una extraordinaria capacidad para flexibilizar sus presupuestos, que le permitieron interpretar de forma oportuna las distintas transformaciones y corrientes literarias o críticas que se produjeron en su tiempo. En ese sentido, José Manuel González Herrán reivindica la enorme importancia de una personalidad como la suya, que abordó con excelencia también el periodismo, los libros de viajes o la indagación histórico-biográfica (González Herrán, 2003: 81-100). La perspectiva de Adolfo Sotelo Vázquez, asimismo, incide en la capital importancia que esta autora tuvo en el cambio de paradigma que supuso la irrupción del Naturalismo en la literatura española, además del previamente señalado *Clarín*. Si bien este último autor inauguró su posicionamiento crítico inaugural con “Del naturalismo”, en 1882, resultan incluso más fundamentales los textos reunidos por Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*, prologados precisamente por el mismo Leopoldo Alas en 1883 (Sotelo Vázquez, 2002: 63). Como destacó también José I. Ferreras, en esa línea apuntada, la inquietud intelectual de esta polifacética escritora difícilmente tiene parangón entre sus contemporáneos, lo que se reflejó en su incesante renovación artística, desde un naturalismo muy personal –alejado de los escabrosos excesos de Zola– a posiciones espiritualistas, e incluso simbólicas en sus obras postreras (Ferreras, 1990b: 51-55).

Un último autor que ha de destacarse de este grupo de novelistas fue Armando Palacio Valdés, el más joven de todos los aquí referidos, y que comenzó a publicar a partir de un momento, 1880, en el que, como destaca Ferreras, los precedentes prerrealistas fueron desconocidos para él como influencia (1990b: 55). Este crítico enfatiza el gran valor personalista y subjetivo que Palacio Valdés indujo a su novelística, ya que, a diferencia de los autores reseñados, hizo patente en sus novelas su propio mundo experiencial, una circunstancia que no debe asociarse con la tendenciosidad de las llamadas novelas de tesis, que problematizan el subjetivismo ideológico de su autor (1990b: 54-57). Como contraste, resulta llamativo en relación con Pérez Galdós el deslinde entre vida personal y obra literaria que el novelista de Las Palmas erigió a lo largo de toda su carrera. Al margen de esto, Ferreras indica asimismo que este novelista publicó novelas –así como muchos cuentos,

género que también cultivó— de muy variada índole en la trayectoria de una obra que penetró hasta los años 30 del siguiente siglo (1990b: 56-60).

En otro orden de cosas, el grupo de escritores que emergió con posterioridad con el marbete convencionalmente empleado de *Generación del 98*, por su inmediatez sucesiva en el tiempo adquiere la importancia que acreditaron unos autores que, por una parte, aprovecharon esquemas ya introducidos por los principales innovadores realistas que les precedieron, y, por otra, ofrecieron nuevas miradas al panorama de la literatura española, tanto en lo que se refiere a aspectos formales como en cuanto a temas y preocupaciones. A ese respecto, autores que trabajaron el género de la novela como Pío Baroja, Azorín, Ramón M^a del Valle-Inclán, Gabriel Miró, Ramón Pérez de Ayala, Miguel de Unamuno o Vicente Blasco Ibáñez supieron aprender las lecciones del pasado para incorporarlas —aun en el caso de quienes no reconocieron su influencia o importancia—, en mayor o menor medida, a su propia obra. De ese modo, de igual forma que se prosiguió la novela de corte realista, se produciría una verdadera ruptura respecto a la literatura decimonónica, como aduce J. M. Martínez Cachero (Martínez Cachero, 1999: 488-489), ya que se extendió la hibridación genérica, así como una mayor libertad formal que, en suma, conduciría a la especie novelesca hacia un nuevo período.

En lo que se refiere al ámbito de la novela en Europa, así como en el mundo occidental en general, la figura de Émile Zola se alzó como un referente contemporáneo decisivo no solo para Galdós, sino para todos los novelistas punteros en España, muchos de los cuales evidenciaron su influencia imprimiendo a su novelística diferentes versiones —con posterioridad a 1880— del naturalismo característico del autor francés de *L'assommoir*¹². Una vez que la corriente naturalista comenzó a declinar, con posterioridad a 1890, una nueva corriente espiritualista se abrió paso en España procedente de Rusia, cuyo máximo valedor fue Fiodor Dostoyevski. Además de ello, un gran autor novelesco que estaba brillando a finales del siglo XIX, aunque de menor calado en este país, fue el británico —nacido estadounidense— Henry James. Como bien indicaron Martín de Riquer y José María Valverde, además de los autores mencionados, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant —por parte de Francia—, Anthony Trollope, William M. Thackeray, Charles Dickens —Inglaterra—, Nikolái Gógol, León Tolstoi, Antón Chéjov —por parte de Rusia—, el estadounidense Mark Twain o el portugués José M^a Eça de Queiroz habían completado en

¹² Publicada en España como *La taberna* en 1880, esta novela fue un gran éxito en Francia desde su aparición por entregas en 1877.

el siglo XIX un panorama global enormemente variado y cualitativo a partir del surgimiento del realismo (Riquer; Valverde, 1970: 114-176).

2. EL PERSONAJE EN LA NOVELA: MARCO TEÓRICO

Representación instintiva del ser humano y, como efecto más inmediato, del lector, el personaje de novela amalgama en el proceso de la lectura el doble fenómeno de la identificación así como el de la posibilidad, una proyección de aquello que se podría llegar a ser. Los personajes, tanto los más trascendentes como los más insustanciales, concentran la capacidad de ese poder extraordinario que supone que el lector emplee plenamente su percepción sensorial y cognición en los protagonistas de un texto. Gracias a la capacidad intrínsecamente humana para la abstracción hacia ideas remotas, la atención de ese lector se sumerge, mediante su imaginación, en una historia irreal, en la que los personajes que la protagonizan le transmiten palabras y hechos de una relevancia de mayor potencial significativo que la propia realidad. Tal vez debido a que las acciones simples son recurrentes, pero los personajes son únicos, estos permanecen en la sensibilidad colectiva; ya sea por identificación, o porque su personalidad o acciones invitan a nuevos horizontes o aperturas, representan el elemento constitutivo más importante de la novela, a la par que el más complejo para su análisis. El personaje de novela es una creación que sobrepasa el mero marco de la creación novedosa, y que reúne unos rasgos improbables, inexistentes en la vida común. Su gran fuerza reside precisamente en la procedencia de la mente humana que le dio vida, ya que asume, ejemplarmente, al ser humano, convirtiéndolo en objeto lúdico y de reflexión. Por otra parte, precisamente debido a la condición de inexistencia del personaje, este convierte su identidad y sus acciones en un poderoso esquema inductor de posibilidades evocadoras. A este respecto, Marina Mayoral sostiene lo siguiente: «pienso que los personajes novelescos no son más que desdoblamiento de la personalidad de su autor, manifestación de posibilidades no realizadas. [...] permiten a su creador multiplicar por mil su propia vida, desarrollando las posibilidades que la vida humana, corta y limitada, no puede ofrecer» (1990: 102). Si bien esta postura debe comprenderse desde la posición como autora que ella tiene, da cuenta perfectamente de la idea que se aduce con relación al poder de la novela como apertura de incitación.

El personaje novelesco, en su comprensión y aceptación más común, es un elemento que se significa en la narración y se desenvuelve en su vida ficcional a través de una trama más o menos compleja, en la cual interviene con un grado de protagonismo variable. No obstante, cualquier pretensión de reducir su naturaleza a una definición siquiera transitoria peca ciertamente de reduccionismo, dada la infinita variedad de posibilidades y ejemplos

que la literatura ha aportado en cuanto a tipologías de personajes, tramas, secuencias temporales, y así, sucesivamente.

En la particularidad con que se reviste en el género de la novela, el personaje no solo representa una asunción pactada pragmáticamente entre escritor y lector –el clásico pacto ficcional–, sino que supone mucho más, gracias a su inconcreción visual, así como a su discontinuidad enunciativa –en teatro, la mera presencia del personaje en silencio comunica, mientras que en la novela se debe a los enunciados que le hagan referencia–, que le distingue frente al personaje teatral o al cinematográfico. En ese sentido, resulta completamente pertinente la opinión que apuntara Darío Villanueva; son precisamente los vacíos inevitables, según este crítico, que nunca podrán definirse en el texto los que proyectan más posibilidades, gracias a la colaboración del lector (1990: 19-32). Así, mientras que la escena y el filme proporcionan al espectador toda la concreción posible acerca de la constitución física de los personajes –un rostro, una complexión, así como toda su actividad kinésica–, la novela, en virtud de sus posibilidades peculiares, escamotea inevitablemente la mayor parte de esa información, razón por la que un crítico como Umberto Eco la denominó *abierta*¹³. Por ese motivo, cuando una producción fílmica o teatral da rostro a un personaje previamente literario, materializándolo así, el efecto más previsible y repetido en el espectador que ha leído la novela correspondiente es el de la decepción. Tal resultado no tiene nada que ver con el logro estético del medio visual particular, ya que se trata de un producto que no debería ser sometido a comparaciones equívocas. Ricardo Gullón incidió enfáticamente en este fenómeno, en virtud del cual se destruye el potencial imaginativo y reconstructor personal de cada lector individual de novela:

Caso extremo –y diferente– es el del director cinematográfico, desnaturalizador y violador del personaje: la Tristana de Buñuel no es la de Galdós; la Ana Karenina de la película es sencillamente Greta Garbo. Imágenes neutralizadoras del juego imaginativo exigido por la novela (R. Gullón, 1979: 72).

De esa forma, el personaje de novela es distinto, un ente que se completa con la necesaria complicidad de cada lector. Cuando en una novela existe alguna categoría o dimensión ausente –la mera cronografía, la etopeya, y así, sucesivamente–, el lector tiende, en virtud de su inherente instinto de búsqueda de sentido, a incluirla en el acto de lectura. Al fin y al cabo, ese lector no intenta sino aplicar las leyes humanas en la interpretación de los

¹³ La referencia es inexcusable para *Obra abierta*, ensayo crítico de 1962 de Umberto Eco en la que se tratan ampliamente todos aquellos aspectos en los que la inconcreción de la literatura es completada interpretativamente mediante la colaboración del lector.

textos que hace en su experiencia. La lectura es un factor imprescindible en la construcción del personaje, y no solo desde el punto de vista de la interpretación. De hecho, son precisamente las inconcreciones las que generan esas dos grandes fuerzas opuestas que surgen en el acto de lectura: la reconstrucción externa –de tipo crítico, sin pertinencia para el estudio de los textos– de cuanto rodee al supuesto entorno novelesco, y la proyección imaginativa, así como personal, de todo aquello no explícito en la novela. Esta última faceta del género sí es lícita, y forma parte de pleno derecho de este como acto comunicativo, pragmático y social.

Si se comprende el fenómeno de la novela como un proceso de comunicación complejo, en el que intervienen factores externos como la distribución comercial, las convenciones sociales y artísticas, o la recepción por parte del lector, se puede explicar el análisis del personaje contemplando el factor necesario que supone la lectura, el eslabón final de la cadena comunicativa básica: escritor, texto, y lector. En ese sentido, U. Eco sostenía que no puede comprenderse el éxito de una obra sin que se tenga en cuenta la situación cultural en la que esta aparece, un factor que este autor aplicaba para comprender la distinta fortuna que las obras tienen a lo largo de la historia (Eco, 2012: 140-141). Ese punto de vista podría asimismo ser aplicado al personaje novelesco, lo que abriría una interesante vía exploratoria acerca de qué elementos –de índole social, psicológica, o política– participan de la acogida, inteligibilidad, o aceptación de los personajes en ámbitos y épocas que difieren. En todo caso, el hándicap de incluir este factor dentro del proceso de análisis de cuanto supone la construcción del personaje es su carácter de inestabilidad. La lectura se genera de forma paralela a la valoración artística, ya que en ambos casos se trata de un asunto extra literario. De este modo, en esta dimensión deberían contemplarse aspectos como la competencia lectora, las segundas o terceras lecturas, o el nivel de atención, todos ellos capaces de evidenciar tantas apreciaciones como lectores posibles podría haber. La recepción, en consecuencia, aun cuando es fundamental para el trazado del personaje, no puede formar parte del aparato crítico al respecto, e incluso este hecho se reviste como una necesidad para el arte en general.

Al margen de lo expuesto, no debe confundirse esa indeterminación que proyecta el medio escrito con una perspectiva que aborde al personaje desde el punto de vista de la nueva crítica norteamericana, o la deconstrucción derridiana. Los elementos de inconcreción de la novela no son un efecto de la mayor o menor escasez descriptiva con la que el narrador opere, sino de las características figurativas inherentes del medio escrito. Una imagen es capaz de generar una memoria visual –imprescindible en la comprensión, que funciona

mediante la relación de un significado con su significante, que es simbólico—, y, en cambio, el mero vehículo de la palabra apela a la capacidad intelectual e interpretativa de cada individuo, que debe construir sucesivas imágenes para cuanto le es narrado acerca de un personaje u otro, y así completar al significante, el personaje. De ese modo, la percepción e interpretación del personaje funciona con bases fundamentales distintas en cuanto al plano de la presentación, lo que nunca debe conducir al equívoco de que la naturaleza del entorno escrito actúa como inducción para una reconstrucción de omisiones. Así, los análisis se efectúan y ciñen estrictamente al discurso, ni más ni menos. En lo que respecta al lector o al estudioso, no existe un pasado o un futuro para los personajes si estos no se encuentran explícita o implícitamente expresados en la novela. Por ende, el ejercicio de transponer procedimientos interpretativos —por ejemplo, suponer un pasado difícil que sirva como detonante de un presente ficcional desgraciado— del mundo real a la discontinuidad que supone la evolución de un personaje literario es inapropiado, porque construye un discurso adicional al de la novela, el único texto en rigor que debe servir como eje de estudio.

En otro sentido, cuando el personaje se circunscribe a la mera descripción o expresión —en boca del personaje— del pensamiento íntimo, sin que este se vea sumergido en una secuenciación de acciones, se acerca más a un género como la memoria autobiográfica o a la poesía. Así pues, las clásicas consideraciones de Aristóteles al respecto del personaje dramático y épico —que han sido aplicadas al personaje en su concepción más amplia, incluida la narrativa novelesca— parecen válidas aún en la actualidad, ya que este género proyecta un horizonte de expectativas en el lector merced al cual es esperable una historia; a saber, una presentación en virtud de la cual unos personajes llevan a cabo acciones de una forma verosímil. Aun cuando el género novelesco acoge las más diversas formas discursivas —ya que sus características le permiten ir más allá del esquematismo argumental y de máxima eficacia del cuento—, la expresión dominante que le es característica es la narración, un punto que destaca M^a del Carmen Bobes Naves (1998: 28-29). De esta forma, la ontología del personaje dentro del marco del género novela no debería ser introducida o entendida sin ciertas condiciones apriorísticas propias de este género, entre las que cabe mencionar la de un entramado mínimo como necesidad convencional, así como de la intervención de personajes, que actúan como soporte de los acontecimientos que se narran.

No hay discurso sobre un personaje que sea *realista*. Resulta más aceptable conceder que existe una intención de verosimilitud, pues ni siquiera la autobiografía aspira a reflejar la realidad de una forma fidedigna, toda vez que se trata de una construcción literaria en la que incluso pueden no albergarse intenciones realistas. La afirmación de que un texto es

ficcional o literario es convencional e histórica, algo sobre lo que pueden convenir autoridades como Jan Mukařovský. Por esta razón, puede aseverarse que, en la concepción más actual, cualquier discurso narrativo acerca de una persona es el referido a un personaje, ya que las categorizaciones actuales o pasadas están sometidas a la variación del juicio estético y de las convenciones. En consecuencia, no es pretensión de este trabajo proponer teorizaciones acerca de paralelismos entre personas factuales y personajes, así como la búsqueda de diferencias, que han suscitado en ciertos trabajos numerosas e improductivas elucubraciones. En cambio, sí importan los procesos implicados que suponen percibir en el personaje rasgos humanos empleados por el autor, y que fueron extraídos por este de su experiencia vital. Este aspecto último puede en rigor ser considerado literario y pertinente para este estudio, ya que está referido a la construcción del personaje. De otra forma, una búsqueda acerca de hipótesis de relaciones entre realidad y ficción sería improductiva, y alejada por lo tanto del ámbito de la creación literaria, fin principal sobre el que estas páginas aspiran a concentrarse.

La peculiaridad del estatus del personaje de novela gravita sobre un aspecto fundamental como es su referencia humana, lo que, a diferencia de otras artes o ciencias, mediatiza en gran parte cualquier consideración de tipo analítico: las acciones, discursos y protagonistas tienen el sello del ser humano en su *modus operandi*. De esta forma, ya el mero hecho de que el objeto de estudio –las novelas– sean creadas desde la perspectiva humana provoca una visión antropológica, que invariablemente suscita un análisis crítico basado en las referencias o condiciones que ofrece el mundo real o el ser humano en sus hábitos y conductas. A diferencia de la poesía, que suele proyectarse subjetivada y desprendida a menudo de la secuenciación generada por el factor del tiempo, la novela presenta una tendencia general a objetivar sujetos en la enunciación, ya sean estos la voz del narrador o no, y a que estos efectúen o cuenten acciones. A pesar de que el género novelesco es abierto, en su convención suele articularse sobre personajes que los lectores interpretan sin dificultad como verosímiles según los comportamientos y acciones de las personas. En ese sentido se expresó el novelista y ensayista Ernesto Sabato, para referirse a la inviolable unión de este género con el ser humano: «no hay novelas de mesas ni animales, pues cuando se hace la novela de un perro es para hablar indirectamente de la condición humana» (1994: 94). La concepción original de analizar los textos literarios en relación con la conducta humana surgió con Aristóteles y su tesis acerca de la mimesis (2011: 35-39). Sin embargo, en esa vía metodológica se obvia la posibilidad de acudir a un enfoque netamente literario o novelesco, y que no dependa de disciplinas ajenas. Como consecuencia de analizar los textos narrativos

como historias protagonizadas por personajes que imitan conductas proyectadas de seres humanos, se accede a su interpretación en numerosas ocasiones a través de medios semejantes a los empleados en el mundo real. Estas otras aproximaciones son perfectamente válidas, pero no debe olvidarse que estas ciencias se aplican a sujetos de carne y hueso, y que operan dentro de una lógica *ex libri*. Quizá el hecho de acudir a otras ramas científicas para escrutar los fenómenos en la novela –sociología, antropología, psicología, entre las más transitadas a este respecto– responda a la necesidad de emplear para la literatura una base estructurada desde un punto de vista positivista o universalista, esto es, con elementos que puedan inducirse de forma recurrente en estudios sucesivos. De hecho, todos los estudios de corte formalista, narratológico, o estructuralista ambicionan esa idea de realizar análisis basados en categorías externas al significado o al estilo.

Por ello, y aun a pesar de que una inmensa cantidad de obras pretenda imitar a la vida, no es esta bajo ningún concepto. Cada novela genera un mundo propio, que está sujeto por completo al dictado de un novelista, que puede, por lo tanto, idear un sistema lógico ajeno al del mundo humano. Antonio Garrido Domínguez opina que, en efecto, es ilógico que la verosimilitud novelesca pueda relacionarse con el mundo humano. No obstante, este crítico arguye que las claves se encuentran en las imposiciones de los períodos y géneros que dominaron en la creación de cada producción (1996: 103). Sin que se pierda de vista esta consideración de la radicalidad de un mundo *cero* o novedoso, tal vez sería más certero acoger como propia una referencialidad intertextual para la hermenéutica novelística, como apunta asimismo el mismo autor; en ese sentido, la inmensa producción literaria pretérita actuaría como universo modelo para la obra sometida a escrutinio. No obstante, esto sería acertado no solo por la posibilidad de que un personaje pueda ser analizado comparativamente con otro, que dé pie a una provechosa disquisición crítica, sino porque el terreno que media entre el objeto de estudio y este modelo –esta vez literario, propio– es compartido, y está supeditado a las mismas condiciones y posibilidades. Así, no se trata de interpretar a un personaje tomando como referencia a otro ficcional porque ambos términos compartan ese ámbito propio, sino porque las circunstancias –la linealidad, la secuenciación temporal, la fragmentación informativa, etc., etc.– que regulan a todos ellos se sustentan desde un sistema de sentido común, compartido en ambos casos.

La línea destacada con anterioridad de analizar o interpretar la obra literaria a través o desde el punto de vista del ser humano ha conducido en ocasiones al extremo de acudir al autor biográfico como punto de partida, o incluso como fuente suficiente por sí misma para justificar el producto textual. Así, un estudioso como Fernando Sánchez Alonso afirma que

el empleo de la psicología o sociología como enfoque ha llevado con frecuencia a privilegiar al autor sobre el personaje, ya que el primero suele presentarse como la justificación del comportamiento del rol ficcional (1998: 92). La utilización de argumentos contextuales –la vida de un autor, de la sociedad, de la cultura de una época– puede revestir una considerable utilidad para interpretar adecuadamente ciertas claves sociohistóricas, así como en estudios en los que se pretenda situar en su valor asimismo la figura del escritor desde un punto de vista biográfico. No obstante, esos elementos no son adecuados ni suficientes para abordar la idiosincrasia del personaje de una novela. Aun a pesar de la influencia de la perspectiva del Romanticismo, los textos no son un fin para desentrañar el alma del poeta –un reflejo de su espíritu, según ese prisma–, ni debería ser un cometido de la crítica el aventurarse en empeños que van más allá de la obra, porque ambos términos de la creación son cosa distinta, como ya afirmara Carl Gustav Jung. En efecto, el psicoanalista suizo afirmaba que una obra no podía explicarse como el resultado de los complejos personales de un ser humano concreto (1984: 335-352).

La tarea de analizar un texto literario –los personajes novelescos, en este caso– no entraña, por lo tanto, el escrutinio de los avatares vitales del autor empírico. En ese mismo sentido se expresó Marcel Proust, que rechazaba cualquier indagación por parte de la crítica en torno a la vida personal del autor: «ese método, que consiste en no separar al hombre de la obra, en considerar que no es indiferente al juzgar al autor de un libro, [...] haber respondido primero a las preguntas que parecen las más ajenas a su obra» (1970: 118-119). El autor francés aludía a una metodología cercana a la investigación criminal, y que entroncaría plenamente con la corriente posterior del *New Historicism* (neohistoricismo o nuevo historicismo) de Estados Unidos, cuyas prerrogativas pasan por la documentación exhaustiva e indirecta de toda información que pudiera haber rodeado al autor en cuestión. De ese modo, se buscaba una interpretación biográfica, en la que se pretendía comprender personalmente al autor, en detrimento de la obra en sí. Si bien podría ser cierto que determinados rasgos del carácter del creador puedan reconocerse en sus personajes –de igual forma que un lector puede hallar esa identificación–, ese aspecto carece de relevancia para el análisis propiamente literario.

Jung afirmaba que el desligamiento entre obra y autor es necesario, aunque por motivos devenidos de su perspectiva profesional, a la que atraía la clave de esta problemática: el autor es un mero transmisor de rasgos arquetípicos universales, razón por la que un personaje no es sino una representación de rasgos persistentes en el ser humano. No cabe duda de que sus métodos de interpretación son perfectamente válidos si se pretende

analizar una obra en busca de circunstancias de corte psicológico, pero esos procedimientos están basados en seres humanos del mundo factual, lo que supone un motivo en contra de su aplicación, que debería ser inherentemente literaria. Como se ha argumentado previamente, las condiciones del personaje literario difieren de las de su creador. En ese sentido, el texto forma parte del carácter del escritor porque es una acción o hecho de su actividad, pero estos no le reproducen anímica o esencialmente. La realización de una novela supone un elemento más que añadir a la suma que comprende el carácter del creador –junto con todas aquellas otras actividades que haya desarrollado a lo largo de su vida–, pero no es de ningún modo una reproducción de su sistema mental o espiritual. De igual forma que un plato no puede ser explicado a partir de la forma de ser de su cocinero, ni una prenda en relación con el sastre que la confeccionó, es inadecuado vincular el efecto que supone una novela y sus personajes asumiéndola como un sistema que duplique las condiciones contextuales de su creador. Aunque la novela representa en su acabado una acción compleja –que rebasa actividades sencillas como viajar o estudiar, por ejemplo–, no representa al autor, ni debe buscarse en esta una interpretación biográfica.

Cada texto novelesco es un producto secundario, en el sentido de que genera un mundo y una lógica distintos a la dimensión en la que trabaja el novelista tras la obra. Así, el especial estatus que la novela y el personaje asumen consiste en que nacen para la vida en un mundo con unas leyes que les son propias, diferentes a las que rigen en el mundo real, por lo que forman parte de un sistema secundario, meramente fruto de la actividad intelectual. Por ende, aun si se acepta que el creador origina las condiciones, acciones y discursos de los personajes novelescos, estos no deberían enjuiciarse desde una lógica extraliteraria, ya que su entorno, condiciones, y posibilidades son inevitablemente ajenos a los que experimentó el novelista cuando produjo la novela. En ese sentido, por un lado merece la pena avanzar en la dirección de justificar y comprender el personaje novelesco atendiendo a las condiciones singulares en las que este se desenvuelve; de ese modo, cabría interrogarse acerca de qué limitaciones impone la novela, y si su singularidad expresiva provoca en los personajes una forma de expresarse única, tanto en relación con otros géneros como con el discurso del ser humano real. Por el otro lado, la especificidad de cada personaje literario, así como de los diferentes mundos que se diseñan en cada novela, merecen un tratamiento y un estudio que atienda a su singularidad, una por una, ya que las metodologías reutilizables pierden la riqueza y atención que cada autor, obra, y personaje merecen.

2.1 ASPECTOS TEÓRICOS EN TORNO AL PERSONAJE

2.1.1 *El personaje a través de la historia literaria*

Las principales teorizaciones acerca del personaje han girado, desde el siglo XX, en torno a la problemática de cómo abordar el estudio de su estatus dentro de la novela. Así, las dos vertientes más relevantes que se han seguido, o bien han analizado el personaje desde el punto de vista de su papel dentro de la trama novelesca –un punto de vista formal, funcional, en el que se lo contempla como elemento estructural–, o bien por su caracterización individual, ya sea psicológica, simbólica, descriptiva, o discursiva, merced a la cual se intenta interpretar la significación y el sentido de este. Estos dos enfoques suponen dos perspectivas que, a la hora de considerar al personaje en la novela, han suscitado dos líneas aproximativas muy diferentes como resultado. El punto de vista formal/estructuralista ejecuta un sistema analítico a tenor del cual parece desatenderse la esencia de los protagonistas textuales, que son tratados tan solo en consideración a la forma en la que hacen avanzar la trama. Desde ese enfoque, los personajes parecen asumir simples papeles que ejecutan acciones, las cuales están presentadas al servicio de la trama. En el otro sentido, los estudios de corte psicológico/sociológico prestan toda su atención a los personajes, con especial predilección hacia su mundo interior, lo que actúa en detrimento a su vez de la trama o sucesión de acontecimientos espacio/temporales, que suelen considerarse prácticamente irrelevantes incluso en ciertos movimientos modernos. Cada uno de esos enfoques parece tener la desventaja de resultar más óptimo para determinados tipos de textos. Así, un análisis de tipo estructuralista resultaría estimable para toda aquella narrativa en la que los personajes carecen de profundidad o capacidad de reflexión –v. gr., la inmensa mayoría de los textos anteriores al Realismo–, en donde el narrador domina por completo el discurso en la novela. Su correlato con el mundo cinematográfico lo supondrían las películas de acción y suspense, las cuales basan su interés en hábiles giros argumentales, una acelerada secuenciación de situaciones, así como en personajes que destacan, sobre todo, por sus acciones más que por sus palabras. En contraste, una aproximación de corte sociológico o psicológico quizá sería capaz de extraer conclusiones más acertadas para la interpretación crítica en cualquier novela en la que el eje fundamental sean los personajes, su mundo interior, y en la que la trama sea nula o casi inexistente, como en gran parte de la novelística desde el último cuarto del siglo XIX. Esta polaridad de posturas en cuanto a las aproximaciones metodológicas más extendidas de carácter crítico-hermenéutico han logrado dos resultados, a saber, por una parte, una aspiración analítica orientada a la sistematicidad en ambos casos –y, por lo tanto,

de carácter universalista–, y por otra, un reduccionismo que, inevitablemente, descuida la idiosincrasia y concreción de cada novela. Resulta evidente que el examen de una novela desde el prisma de la sociología, por ejemplo, resultaría improductivo si fuera aplicado a una novela como *Amadís de Gaula*, en donde los personajes son inalterables en su desempeño a lo largo de toda la narración, y carecen de una voz idiosincrásicamente bien definida. Las normas de decoro están perfectamente aplicadas, y un estudio en esa dirección no aportaría, por lo tanto, un balance digno de mención. En el otro sentido, un procedimiento formalista atraído desde la narratología resultaría poco esclarecedor para desentrañar la riqueza significativa, las connotaciones, o el estilo de multitud de obras que giran en torno a la personalidad de sus protagonistas. Por añadidura, en muchas de ellas la trama se encuentra difuminada, así como los presuntos roles de los personajes, que tienden, en ocasiones, a jugar con la ruptura de expectativas del lector, como en los casos paradigmáticos del *Ulises*, de James Joyce, o *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

En líneas generales, los estudios que han prestado preponderancia a la visión del personaje como actor, instrumento, o elemento relacional parecen ser deudores de la clásica herencia aristotélica en cuanto al actor dramático, que fue proyectada de forma indistinta a diferentes géneros, como la novela. Como es reconocido, el filósofo griego defendió que son las acciones las que definen el carácter de los actores, las que crean auténtica verosimilitud. En cuanto a este asunto, José Ramón Valles Calatrava atribuye a las ideas de Aristóteles la idea primordial de definir a los personajes por sus acciones, las cuales definen su carácter desde un punto de vista ético, fundamental en aquella concepción (2008: 160). En este último sentido, la investigadora mexicana Angélica Tornero precisa que esa idea de mimesis no fundamentaba al personaje en una semejanza con seres reales –tanto por su físico como por su caracterización particular–, sino en acciones necesarias, cotidianas, y reconocibles, así, por la sociedad de su tiempo (2011: 42-43). Es más, las palabras del griego «sin acción no puede haber tragedia, pero sin caracteres sí puede haberla.» (2011: 47) obraron el efecto de ser interpretadas como prescriptivas en las generaciones venideras, y concedieron relevancia superior a la trama –fábula– por encima de la interioridad. Los estudios literarios, de marcado carácter retórico, siguieron las nociones de Aristóteles desde la antigüedad hasta la Edad Media, así como posteriormente también en el Renacimiento, donde diferentes tratadistas italianos emplearon la idea de mimesis para los personajes en el sentido del decoro moral. José Francisco Cascales revitalizó esa noción –ejemplaridad moral a través de las acciones en la fábula–, pero la matizó desde la perspectiva de imitación de la naturaleza, que debía ser la nueva aspiración del creador literario (Tornero, 2011: 46-53). El Neoclasicismo,

con posterioridad, proseguiría esa línea de verosimilitud, con unos personajes lineales en su trazado de carácter, y hasta bien avanzado el siglo XIX muchos novelistas –cabe citar a Walter Scott o Charles Dickens, entre otros muchos– basaron su éxito precisamente en la previsibilidad de estos. Una gran cantidad de investigaciones han basculado en torno a las acciones, por encima de quién y por qué las realiza. Así, estudios como los provenientes de los formalistas rusos –y otros siguiendo su estela dogmática– descompusieron cientos de relatos en una labor de síntesis clasificatoria de acciones, situaciones, o tipos caracterológicos; estos últimos eran relevantes tan solo en tanto generadores de una u otra acción identificativa. Esfuerzos relevantes y representativos de esa dirección crítica los representaron por un lado los folcloristas Vladimir Propp, Antti Aarne o Stith Thompson, y, por otro lado, autores cercanos al funcionalismo estructuralista como Tzvetan Todorov o Algirdas J. Greimas.

La contrapartida de esta orientación la supusieron todos aquellos análisis que se interrogaron acerca de las motivaciones mentales, sociales, y espirituales del hombre, que creyeron ver reflejadas en los personajes novelescos. Esa perspectiva, merced a la cual la acción quedaba relegada, se inició principalmente a través de la creación de autores como Fiodor Dostoyevski, y evolucionó hasta lograr eco en la crítica literaria –sobre todo en la socialista, con nombres como los de M. Bajtin, L. Goldmann o G. Lukaács, entre otros–, así como en campos como la psicología, el psicoanálisis, o la política. Esas aproximaciones parecían ser más ajustadas a una nueva tipología de personajes conflictivos que surgió en el Romanticismo. Como destaca A. Tornero, estos nuevos protagonistas novelescos cobran conciencia acerca de su individualidad, y actúan ya bajo el peso de tomar sus propias decisiones, lo que les genera soledad, así como momentos para la reflexión. La misma autora acoge la opinión de Hegel, quien afirmó que el conflicto se había desplazado hacia el interior de los personajes (2011: 55-57).

El pensador y ensayista José Ortega y Gasset compartía una postura cercana a aquella que otorgaba una relevancia superior al personaje como entidad prevalente sobre la trama dentro de la novela. En efecto, este autor consideraba que el poder de lo memorable se logra mediante los personajes, y no gracias a la trama, que raramente trasciende por sí misma como hito artístico. Esa perspectiva parece no dejar de lado, no obstante, las acciones –deben emprenderlas los personajes, necesariamente–, pero estas están supeditadas a las reflexiones, motivaciones, o parlamentos de los primeros. De esta forma, su interés se decantaba a través de sus opiniones en el escrutinio profundo del personaje, que situaba por encima de la historia narrada:

Pero pronto dejan de atraer los temas por sí mismos, y entonces lo que complace no es tanto el destino o la aventura de los personajes, sino la presencia de éstos (Ortega y Gasset, 1964: 165).

La acción o trama no es la sustancia de la novela, sino, al contrario, su armazón exterior, su mero soporte mecánico. La esencia de lo novelesco –adviértase que me refiero tan sólo a la novela moderna– no está en lo que pasa, sino precisamente en lo que no es «pasar algo», en el puro vivir, en el ser y estar de los personajes [...]. Una prueba indirecta de ello puede encontrarse en el hecho de que no solemos recordar de las mejores novelas los sucesos, las peripecias por que han pasado sus figuras, sino sólo a éstas (Ortega y Gasset, 1964: 194-195).

Como se puede deducir de las palabras de Ortega y Gasset, su aproximación no implica negar que los personajes actúan, y que, por lo tanto, son asimismo analizables desde esa perspectiva. Estos representan, por ello, una amalgama indisoluble de esencia y actuación en su configuración novelística. No obstante, el autor español estableció la importante condición de asumir un punto de partida que él consideró capital, el personaje – desde el que entender los demás aspectos de la novela, como la estructura, el estilo, o el sentido, por ejemplo–, y no al contrario. Sin duda alguna, su mirada era la propia de un humanista, ya que sacrificaba los afanes regulatorios en beneficio de su interés por hallar muestras del comportamiento humano en los personajes de novela.

Esa prevalencia de la figura fue defendida igualmente por el teórico y crítico Northrop Frye, quien incardinó una propuesta para la historia literaria occidental en torno a la tipología del héroe, fundamental para definir los modos ficcionales. Así, a lo largo de su teoría de los modos, acondicionaba las teorías aristotélicas provenientes de su *Poética* en relación con la altura de los personajes para explicar la evolución de la literatura: «Aristóteles habla de las diferencias en las obras de ficción, cuya causa son los diferentes niveles de los personajes que aparecen en ellas.» (Frye, 1977: 53). De ese modo, los diferentes géneros han sido mediatizados sistemáticamente por la tipología del personaje que protagoniza cada una de las obras, y no en el sentido inverso, como resultaría esperable.

Una tercera vía para abordar los textos desde un punto de vista crítico es la que asume la Tematología, una vertiente de la Literatura Comparada. Aunque esta disciplina tiene asimismo pretensiones universalistas –la base comparatista es un listado reducido de temas basados en situaciones o personajes presentes en cualquier obra literaria de la historia–, supone un salto cualitativo respecto a las metodologías estructuralistas y/o formalistas, desde el momento en que se presta verdadera atención a los contenidos, a las particularidades de la obra, así como a la evolución y condiciones de esos temas en comparación directa con el

universo estrictamente literario. No obstante, ese sistema omite el estatus diferenciador de la novela –son contemplados los diferentes géneros en ese trabajo–, que merecería por derecho propio especialización. Por otra parte, se depende siempre de una situación arquetípica severamente reduccionista, que desatiende la posibilidad del mundo ficcional que un autor pueda originar en una sola novela, o incluso más allá, dentro de un microuniverso compuesto por numerosas obras, que dé nacimiento a sus propios temas y situaciones, que no tienen por qué asimilarse a un limitado grupo de estructuras argumentales típicas. Esa metodología resulta de especial interés para los trabajos de índole comparativa interliteraria que pretendan ofrecer una reflexión acerca del lugar y desarrollo de esos mecanismos recurrentes dentro del universo literario, pero en un estudio especializado, endocéntrico, las concreciones se diluyen en favor de los parámetros apriorísticos que rigen y condicionan una aproximación en ese sentido.

2.1.2 Elementos de construcción del personaje en la novela

Uno de los aspectos más problemáticos –pero asimismo más interesantes y enriquecedores– es el que se refiere a la construcción del personaje. Por *construcción* debe entenderse la acumulación significativa que cabe atribuir a este en el punto final de la novela. Dicho de otra manera: cómo se logra que un Francisco Torquemada llegue a significar lo que es; la imagen que proyecta, tanto desde el punto de vista visual-figurativo como conductual. Hasta el instante de conclusión de la historia, toda la información directa o indirecta en relación con una figura concreta que se haya dispensado en el texto de la novela constituye la conformación de su entidad, que solo entonces ya se entiende como completada.

Una cuestión especial la supone aquello que concierne al diseño del personaje, una perspectiva que parece responder más a la planificación del autor en cuanto a las diferentes atribuciones que se pretenden incorporar a este de forma previa. Esa línea es, por lo tanto, la que se ha ocupado en ocasiones de indagar en las motivaciones y referencias del autor, los estudios de campo que este podría haber llevado a cabo en busca de información/inspiración –con los correspondientes análisis de corte detectivesco acerca de las semejanzas entre personas reales y ficticias del entorno del escritor–, así como en la labor que se ocupa de interrogarse acerca de las razones motivadoras de las omisiones o de las elecciones autoriales. En todo caso, esa dimensión es extra textual, y no es relevante para los fines de

este estudio, ya que sobrepasa el necesario universo literario, que es objeto y fin de este trabajo en particular.

En cuanto se refiere al especial estatuto del personaje novelesco, en virtud del cual su aprehensión debe forzosamente aceptarse secuencialmente –en dependencia del orden lineal de lectura, y del transcurso del tiempo de la novela–, surge la cuestión de cómo abordar para el estudio la presentación de un personaje: ¿Siempre como ese ente terminado del final de una lectura? Sería interesante que fuera posible acometerlo como aquel que tiene la capacidad de sorprender; es decir, un supuesto según el cual ese personaje se hallara en un hipotético estado de trama inconclusa, una solución que permitiría que este mantuviera su estatus de complejidad intacto. No obstante, la ruptura de expectativas –las asunciones generales previas del lector en cuanto a género, o en relación con la especificidad de la novela en curso– está precisamente unida a la complejidad o profundidad del personaje. En cuanto a este último, su profundidad y riqueza de matices se logran mediante el avance de la trama en la novela, claro está. De esta forma, resulta quizá aventurado pretender analizar un personaje y su complejidad sin considerarlo en su compleción definitiva, esto es, una vez terminada la obra. Aun así, esa complejidad deviene de la capacidad de tal personaje de crear sorpresa en la lectura, un aspecto posible solamente cuando este *no ha dicho todo*. De este modo, cabría como tentativa distinguir entre una lectura perceptiva –la primera lectura, de descubrimiento– y una lectura crítica, en la que ya se podría hablar de la *redondez*¹⁴ de un personaje, si bien *a posteriori*. El ejercicio de la crítica desde el punto de vista focal de la historia conclusa es inevitable, y consiste en un ejercicio memorístico sensitivo acerca de un placer primerizo irrecuperable que cae en la contradicción de reseñar, analizar, o comentar una cuestión como la complejidad cuando esta ya no existe, debido a que el previamente personaje profundo –abierto a lo inesperado– ya es un conocido, razón por la cual el potencial de profundidad solo es plausible considerarlo para las primeras lecturas. Por ende, no es desdeñable pretender en posteriores estudios una mirada de exploración o tentativa en la dirección de una crítica capaz de escrutar un personaje desde los diferentes ángulos de la progresión temporal, y de elaborar, así, un análisis coadyuvante desde el punto de vista de una lectura *en marcha*.

Como ya se ha afirmado con anterioridad, las dos líneas de investigación principales que se han seguido –para analizar aquello que constituye al personaje en sus diversas facetas– abordan este desde su funcionalidad –como elemento estructural–, así como a

¹⁴ Para esta denominación, la referencia directa es a E.M. Forster y su teoría acerca de los personajes planos y redondos.

través de su sentido, en lo que se constituye como una perspectiva supeditada a diversas disciplinas extraliterarias como la psicología o la sociología, entre otras. Ahora bien, es precisamente la suma del proceso de generación de ambas dimensiones –las acciones y el significado– las que crean verdaderamente al personaje en la novela. Las dos vertientes son capaces de proyectar significación sobre la figura ficcional, pero de formas diferentes. Los diferentes discursos diegéticos acerca del personaje –provenientes del narrador, de otros personajes, o de este mismo– le definen directamente. En este sentido, es pertinente destacar la importancia que la descripción física del personaje por parte del narrador tuvo en la novela decimonónica, como indicó Enrique Miralles en su estudio sobre la novela española de la Restauración: «La mención del aspecto exterior del personaje es una de las constantes en el sistema novelístico de la época. A veces el autor incurre en una excesiva prolijidad [...] para un mismo individuo» (Miralles, 1979: 47).

En cambio, las acciones que el personaje lleva a cabo a lo largo del texto operan dentro del plano significativo/interpretativo mediante la inferencia, ya que añaden elementos de valoración y juicio de una forma indirecta. En suma, surge en confrontación la clásica disyuntiva del contar (*telling*) frente al mostrar (*showing*). En referencia a la dependencia entre acción y personaje, el estudioso Antonio Garrido Domínguez indica que la perspectiva aristotélica es aquella según la cual el personaje solo puede considerarse como tal mediante la suma de sus actos, que suponen, a su vez, la modelación de su carácter (1996: 68-69). Ese punto de vista fía la construcción del ente ficcional a la necesidad de una trama, ya que las diversas elecciones y actos del personaje asimilan este a una concepción netamente funcional. Por otra parte, esa comprensión de cuanto hace a un personaje no parece adaptarse de forma idónea a la novela –cabe comprender a un personaje a través de sus pensamientos tan solo, de sus palabras, así como de una mera descripción–, ya que implica una visión objetiva de juicio más adecuada para el teatro o para la épica, más aceptables en relación con las pretensiones originales de esa idea. En cuanto a este último género, el recitado de acciones ejemplares respondía perfectamente a las necesidades político-éticas que formaron parte de las propuestas que defendieron tanto Platón como Aristóteles.

En otro sentido, una tercera vertiente que explica de qué forma un personaje se construye es la que se refiere a las relaciones de todo tipo que este pueda mantener en la novela. Esta última vía resulta, tal vez, la más problemática, ya que coadyuvan a la construcción del personaje de un modo más abstracto. Por un lado, las relaciones condicionan la conducta, y por otro, influyen sobre la percepción lectora, que puede interpretar que ciertas interacciones consiguen dotar al personaje de un añadido significativo.

Es de notar que muchos trabajos de corte estructuralista han tomado como punto de partida la red relacional entre personajes, para así justificar las diversas categorías clasificatorias que se proponen.

Una vez expuestos estos argumentos de aproximación, una tentativa de clasificación de los elementos constructivos/generativos del personaje en la novela debería incluir los elementos textuales e interpretativos aducidos, como se sigue a continuación:

- Textuales, de construcción discursiva; a través del propio discurso del personaje, además de aquello que se dice de este desde las diferentes voces textuales, ya sean estas intra o extra diegéticas, procedentes del mecanismo de la narración, así como del discurso directo o indirecto de cualquier personaje.

- Interpretativos, o de construcción por inferencia perceptiva; se consiguen porque el lector los construye intelectualmente a partir de cuanto lee. Resulta una inferencia ya externa al texto en sí, puesto que esta se relaciona con conclusiones que se podrían extraer de cuanto el personaje realiza, y no de lo que se le atribuye en la diégesis: acciones (incluida la autodiégesis no referida a sí mismo), así como relaciones (oposiciones con otros personajes, limitaciones, etc. devenidas como resultado de la intervención de otros). La clave fundamental de este aspecto reside en que las atribuciones de significado con las que se incrementa la información del personaje son textuales, y, por lo tanto, inalterables. En cambio, en las acciones, la construcción de significado es una deducción externa que se concluye en el nivel de la lectura –de la exégesis, percepción, o interpretación– a partir de su comportamiento.

Por lo tanto, una de las dimensiones analíticas más interesantes –a la par que complejas, por su apertura– es la que representa la dualidad de la acción y el discurso. De este modo, una cosa es que el narrador afirme que Pepe es simpático, o que él lo manifieste así, y otra leer cómo su comportamiento o sus propias palabras revelan la incongruencia de lo previamente declarado. Así, no es lo mismo decir que hacer, o lo que se dice que lo que, efectivamente, se hace. Por ende, supone este componente un factor que queda en manos del lector, ya que trasciende al material textual literario. En esta dimensión, los personajes se construyen por lo que hacen, y de ahí que se realicen con la colaboración del lector, ya que no es un proceso de discurso interno de la novela. En torno a esta problemática, J. Ortega y Gasset se declaraba abiertamente a favor de la presentación, en un tono que resultaba prescriptivo:

El imperativo de la novela es la autopsia. Nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos. [...] Es, pues, menester que veamos la vida de las figuras novelescas y que se evite referirnosla. [...] Donde las cosas están huelga contarlas. (Ortega y Gasset, 1964: 166).

En cambio, el semiólogo Umberto Eco –respecto a la construcción conceptual del personaje– defendía una postura más abierta, la que otorga validez a la construcción del personaje por ambas vías: «no emerge únicamente del comportamiento externo y del móvil juego de los acontecimientos, sino también de un fluir de pensamientos, o de descripciones preliminares» (2011: 238); «Francis Macomber, protagonista de una de las narraciones de Hemingway, se nos va revelando paso a paso y su personalidad va surgiendo página a página de sus gestos» (2011: 239).

De este modo, el personaje se puede definir por su ser (descripción, simbología, psicología, significación) o por su hacer (actante, instrumento, elemento de estructura). Los siguientes cuadros sirven para ilustrar los argumentos expuestos acerca de este asunto:

Construcción discursiva
Discursos acerca del personaje
Discurso del personaje (diálogo y monólogo interior)

Construcción inferida
Acciones
Relaciones
Oposiciones

El análisis crítico literario actual no precisa del juicio ético –que sí estuvo presente en el origen de las ideas clásicas– como ingrediente necesario a la hora de poder abordar un personaje construido a través de la suma de sus hechos. La dependencia de proyectar un juicio a partir de las acciones de los personajes era una necesidad del medio representativo, pero asimismo del momento socio-histórico en el que estas reflexiones emergieron. Empero, la percepción acerca del bien o del mal, así como del decoro o la coherencia (Garrido Domínguez, 1996: 79-81) son ya irrelevantes como elementos para un análisis crítico, ya que cualquier juicio en torno a esos aspectos no puede determinar la valoración de una obra desde un punto de vista estrictamente literario. Con todo, la conducta discursiva o actuante –al margen del juicio acerca de la dimensión moral– es un factor imprescindible para la comprensión adecuada de cuanto supone la entidad del personaje en la novela. Ahora bien, el estudio de este último precisa como adición la esencia, definida por la construcción discursiva, como se ha señalado, y que es un ingrediente *sine qua non* para este género. Desde ese punto de vista, los parámetros aristotélicos para definir los caracteres de los

personajes –es decir, lo que reflejan sus acciones– deben ser reseñados por la proyección que ejercieron, pero asimismo porque suponen características clave para definirlos (Bobes Naves, 1998: 157-159). Así, la constancia, la bondad, la conveniencia y la semejanza suponen aún hoy en día un eje fundamental de análisis del personaje, ya que un aspecto como el manejo de la ruptura de expectativas por parte del autor actúa en dependencia de esos cuatro elementos. La constancia hace referencia al personaje de una pieza; la conveniencia y la semejanza, al decoro y coherencia interna; por último, la bondad se unía como principio básico del héroe, y resume, junto con las otras características, una serie de rasgos que persisten como universales en la percepción más usual.

Es preciso aducir un asunto en lo que se refiere a la *bondad*, entendida esta en su concepción original aristotélica como la toma acertada de decisiones (Valles Calatrava, 2008: 169; Garrido Domínguez, 1996: 79), una característica que definiría a estos como *buenos* o *malos*, en virtud de esa regla. Si bien ese parámetro no resulta justificable para incluirlo como tal dentro del análisis del personaje, la bondad constituye un componente útil como argumento de expectativa. Es decir, si un personaje logra inferir en el lector, desde su patrón de comportamiento –expresado en sus acciones–, que puede ser asimilado a una tipología reconocible como, por ejemplo, el héroe de novelas de caballerías, dejar constancia de esa cualidad o su ausencia puede llegar a ser significativa cuando el horizonte de expectativas se rompe. En cuanto a este punto, esa ruptura puede contemplarse desde el punto de vista de la evolución del personaje de un solo autor, o en relación con la tipología más convencionalizada dentro de la tradición.

Garrido Domínguez, por su parte, considera que la caracterización del personaje –esto es, su constitución como tal– es un proceso que responde a una necesidad doble: «concretar al agente de la acción» y dotarlo de los atributos exigibles dentro del mundo ficcional para el que fue creado (1996: 82). El mismo autor recuerda las aportaciones provenientes tanto del formalismo como del estructuralismo, a tenor de las cuales se contempla la construcción del personaje como una elaboración léxico-gramatical discursiva que ha de servir al propósito funcional pertinente (1996: 82-83). Esa línea no pretende una comprensión profunda o significativa del personaje, sino hallar un modo válido para localizar y explicar rasgos sistemáticos que justifiquen de forma recurrente a este como elemento dentro de una estructura.

Dentro del estructuralismo francés, surgido en los años 60 del pasado siglo, los planteamientos de Algirdas J. Greimas y de Roland Barthes merecen destacarse porque, aunque la pretensión universalista es inequívoca, otorgaron al personaje prevalencia sobre

la acción. La perspectiva de ambos contemplaba las propiedades significativas, pero tan solo con el afán de poder definir cuáles son los mecanismos del lenguaje que permiten constituir a una figura, así como integrarla en la trama. En una dirección teórica semejante, Seymour Chatman se interesó por aspectos de tipo psicológico para definir clases de personajes – aquellos rasgos sociales que individualizan a estos, convirtiéndolos en signos complejos–, con el afán de explicar cómo diversas adjetivaciones varían en función de la época y de la sociedad, y definen al personaje cuando estas son recurrentes, en forma de hábitos (Garrido Domínguez, 1996: 84-85). La atención, por lo tanto, parecía depositarse una vez más en el método que en el objeto, el cual pasa a integrarse dentro de una categorización limitada a un número finito de variables que no pueden, de ningún modo, explicar adecuadamente la especificidad que un personaje pueda llegar a adoptar en el mundo ficcional de cada novela.

Aun a pesar de las objeciones alegadas acerca de las corrientes funcionales, una propuesta como la del modelo actancial de A. J. Greimas (Valles Calatrava, 2008: 162-167) suscita interés no como metodología en sí, sino porque esa idea revela desde su propuesta la importancia que puede tener en muchas novelas la relación entre los personajes como un modo de constituir su identidad. En efecto, la forma en que los diferentes roles dentro de una novela se relacionan entre sí construye identidad sobre dos niveles. Por un lado, la acción que cierta relación pueda generar entre dos personajes –como son los casos del amor, la enemistad, o la confianza–, infiere un significado adicional en dependencia evidente con la competencia del lector. De ese modo, cuando se establece en el texto una relación entre un personaje tipificado como un seductor y una mujer seducida, se evoca un significado muy concreto en el nivel de la lectura –aquel que cabe esperar de la tradición cultural–; por añadidura, se generan expectativas derivadas del esquema básico del motivo prototípico de un personaje modélico como es ese. En ese sentido, Bobes Naves apunta acertadamente que esos presupuestos acerca de las diferentes funciones son un elemento valioso de posibilidades para el escritor, ya que siempre puede contar con la ruptura de expectativas para aportar un valor de sorpresa a su obra (1990: 58-59).

Además de esto, esos nexos añaden profundidad al personaje de forma indirecta, en su calidad de elementos restrictivos. Así, la esencia –a través de las atribuciones descriptivas– o las acciones –hechos y palabras– de los personajes experimentan cambios y sufren condicionamientos –con las limitaciones correspondientes– como resultado de los diversos elementos actanciales presentes dentro de una trama. Un ejemplo en ese sentido podría suponerlo el enemigo de un héroe protagonista: el hecho de que aquel encierre a este en una celda modelará de cierta forma su personalidad, gracias a la restricción que ya la

trama ha impuesto sobre sus pasos posteriores. Es precisamente la evolución de los acontecimientos en la novela la que, desde este prisma, define al personaje de forma indirecta, y fuerza al autor a respetar la lógica interna que él mismo ha establecido. Esa lógica interna que la progresión narrativa va generando supone lo que Mijail Bajtin entendió como *dialogismo* en su concepción ideal, en donde –como afirma Garrido Domínguez (1996: 76-77)– los personajes, a medida que se constituyen con una identidad más perfilada, escapan a su autor, que debe obedecer a unas opiniones y acciones ya objetivadas. Bajtin defendió esa orientación independiente, ya que entendió que ese contraste de voces disonantes –tanto respecto a otros personajes como hacia el mismo narrador– era la que podía generar personajes realmente verosímiles, que encarnaban a su vez diferentes realidades de las clases sociales existentes (Bajtin, 1986: 96-97).

Un último aspecto de la construcción como identidad del personaje atraído a este apartado es el que se refiere a su voz, al discurso directo o indirecto que aparece en el texto novelesco. Dado que este aspecto puede considerarse como asimilable a cuanto se entiende como el carácter del personaje, se expresan aquí tan solo unas pocas reflexiones. La cuestión acerca de la necesaria idiosincrasia del discurso de cada personaje puede parecer un asunto obvio en la actualidad, pero la historia literaria muestra que esa necesidad imprescindible hoy no supuso un problema en los albores del género. Las necesidades propias de la verosimilitud y del decoro ya introdujeron el concepto de un discurso que se adecuara a cada tipología de personaje, como un fundamento imprescindible representativo. No obstante, no sería hasta la llegada de las corrientes del realismo que la voz del personaje comenzó a dar cuenta de un léxico, tono, o estilo particularizado. Se pretendía, así, romper con un discurso que parecía único –el proveniente del autor–, aun a pesar de generarse en la boca del narrador y de los diferentes personajes. Por todo ello, se entiende como un elemento esencial del género la creación discursiva del personaje, y buena parte del éxito de una novela reside en la destreza que un escritor sea capaz de desarrollar para dotar de voces discursivas creíbles a sus personajes. En ese sentido, uno de los escritores que mejor reflejó esa circunstancia fue Benito Pérez Galdós, quien tuvo la lucidez suficiente como para dotar a sus numerosas novelas de un universo propio. Su obra, así, está habitada por multitud de personajes de toda índole, y que están dotados de ese grado de individualidad tan difícil de lograr que provoca la ilusión de mostrar escenas humanas profundamente verídicas, en donde se escuchan voces muy diversas.

Mijail Bajtin consideró una premisa inexcusable el dotar de un lenguaje individualizado al personaje de novela, en aras de que esta refleje un universo polifónico.

De lo contrario, el estilo del autor impregna no solo el conjunto, sino de cada una de las hablas particulares. Así, una verdadera caracterización sería aquella que muestre individualidades en cuanto a estilo: usos particulares del lenguaje (1989: 78-83). Una dimensión interesante de lo que Bajtin entendía como estilización se halla presente, según su posición, en la parodia. El autor ruso consideraba que esta modalidad constituye un vehículo único para representar la idiosincrasia del personaje, ya que este utiliza un estilo que enfatiza los rasgos más sobresalientes, característicos en cuanto a utilización del lenguaje (1989: 118-119). Ese proceso de estilización humorística refleja los estereotipos más difundidos en cuanto a ciertos personajes –el avaro, el político, o el pedigueño, entre otros–, lo que facilita el reconocimiento por parte del lector. En cuanto a este aspecto, tal vez no sería desdeñable considerar que el personaje novelesco podría comprenderse como una estilización esquemática del ser humano en sus líneas generales, lo que contribuye de forma decisiva a que la identificación por medio de la lectura resulte un proceso relativamente sencillo.

2.1.3 Tipologías del personaje novelesco

En apartados anteriores se ha llevado a cabo una labor de reflexión acerca de cómo ha sido afrontado el estudio del personaje desde diferentes perspectivas, así como de qué forma su entidad como tal se constituye dentro de una novela. En este apartado se pretende dar cuenta de cómo el personaje ha sido clasificado y analizado desde la perspectiva de su diversidad, en lo que supone un asunto que ha suscitado estudios de toda condición, que han albergado la pretensión de tipificarlo. Una primera aproximación sugiere la distinción entre diferentes clases de personajes que hayan sido llevados a la novela a lo largo de la historia de este género, así como la que tiene lugar dentro del microcosmos específico de cada novela. Así, la primera perspectiva aludida sería la que contempla de qué modo los atributos del personaje han variado en su evolución y complejidad por parte de los diferentes autores y movimientos. La segunda faceta alude al personaje en la dimensión de sus relaciones, un factor que implica la necesidad de que cada uno de los personajes represente en cada novela voces claramente diferenciadas. De esta forma, las cualidades o complejidad de los personajes varían en el doble eje diacrónico y sincrónico si se considera a este elemento como finalidad –se contempla al personaje en sus características–, pero asimismo estos deben ser representados en el marco de la novela concreta adecuadamente individualizados, razón por la que este último aspecto es el que se refiere al personaje dentro del fenómeno de

la variedad, en el universo de las relaciones dentro del texto. El análisis del personaje como parte de un todo, en el que se confronta una pluralidad, fuerza una lectura, por lo tanto, en torno a la variación misma –a sus peculiaridades como conjunto–, en lugar de al objeto aislado.

En ese sentido relacional, el funcionalismo narratológico ha pretendido aplicar su tipología inductiva, recurrente, para explicar al personaje desde el punto de vista de los roles, si bien desde la perspectiva aquí seguida dicha dinámica resulta insuficiente para la descripción e interpretación adecuada del personaje. El análisis en este sentido reduce al personaje a sus acciones, además de que estas no dan cuenta de su idiosincrasia específica en el medio del género de la novela. Tal como Sánchez Alonso aduce, comentando a su vez el trabajo de Vladimir Propp, esa línea de trabajo no se preocupaba de quiénes son los personajes, cómo son, por qué piensan o actúan de una cierta forma, porque las respuestas eran múltiples e imprevisibles, mientras que las funciones no (1998: 96). De esta manera, la atención se desplaza al relato y a su dinámica casual, por lo que el personaje no representa sino un mero elemento estructural que hace funcionar la historia. Esa misma idea la defiende el crítico y académico Darío Villanueva, quien insinúa, asimismo, que tales coordenadas resultan insuficientes para dar cuenta de la complejidad que posee el género novelesco: «Estas teorías no lo son, en puridad, del personaje literario, sino de la estructura de la acción, del argumento, de la historia, independientemente de cómo haya sido contada. Nos conducen hasta una estructura superficial, nunca del discurso, y eso no siempre. El método fue concebido para el estudio de formas elementales del relato» (1990: 22).

Asimismo, resultan relevantes acerca de esta metodología las consideraciones de Ernesto Sabato. El escritor argentino argumentaba que es absurdo pretender aplicar premisas de conducta a la novela, ya que estas escamotean precisamente la singularidad del género (1994: 35-37). Si bien este autor se refería a la creación –en particular, a ciertos escritores *objetivos* como Robbe-Grillet–, esa reflexión es perfectamente asumible en cuanto se refiere al análisis del personaje desde un punto de vista funcional. Estudiar a un personaje por sus acciones supone «una renuncia a indagar [...] si soy novelista, entonces el famoso conductismo no es ya una tonta renuncia sino una mera falacia, puesto que los personajes salen del propio corazón del creador, y aunque no los “conozca” del todo, [...] los vive desde dentro y no desde fuera» (Sabato, 1994: 36-37). La gran fuerza que posee la novela es la capacidad de amalgamar un discurso que expresa acciones, pero también que revela la interioridad de los protagonistas auténticos del objeto artístico. En suma, no parece adecuado

para las características de la novela un método que obvie la interioridad de los personajes, toda vez que esta es una parte fundamental y explícita de los textos.

En todo caso, para el análisis de las condiciones de una obra concreta un análisis de tipo formal puede revelarse útil si se refleja una categorización abierta, que englobe las posibilidades de un personaje pero que no pretenda definirlo desde el punto de vista de un limitado número de papeles predeterminados. Así, variables como personajes principales y secundarios, estáticos o dinámicos, o planos y redondos parecen más adecuadas como punto de partida, ya que permiten situarlos en la tradición sin que se busque explicarlos. Esas dicotomías, por lo tanto, se limitan a aportar información acerca del peso específico, patrones generales de conducta, además del nivel de complejidad del personaje, y son operativas tanto dentro del nivel de la obra concreta como del estudio del personaje en su perspectiva general. Bobes Naves añade que la orientación realista es la que más clasificaciones ha introducido para diferenciar al personaje, y, así, tipologías sociales, psicológicas, históricas, simbólicas se suman a aquellas que el estructuralismo ha empleado para explicar su rol en su relación con la trama (1998: 148).

Dos de las categorías más productivas para las condiciones que presenta el objeto principal de este estudio¹⁵ son las que distinguen entre personajes principales y secundarios, así como planos y redondos. Garrido Domínguez sintetiza la singularidad del personaje principal en su oposición al secundario en dos aspectos a su vez: la asunción de las funciones que hacen funcionar la trama y la acumulación informativa que se le presta en el texto, por encima del resto de personajes (1996: 92-93). El estudioso Valles Calatrava, en cambio, contempla esta figura desde una perspectiva semántica o simbólica, y lo identifica con el héroe característico de géneros anteriores a la novela moderna como el cantar de gesta, la novela bizantina, o la epopeya. Como bien argumenta este autor, cuando una novela otorga una relevancia central al personaje principal, el relato gira en torno a su posicionamiento, actitud, o acciones (2008: 165). M^a del Carmen Bobes Naves, por su parte, reivindica que el personaje secundario es un elemento tan importante como el principal, y sostiene que su fuerza radica en la independencia que esgrimen dentro de la trama, motivo por el que, según ella, «suelen ser más variados que los principales» (1990: 65). Además de esa supuesta libertad funcional, la crítica afirma que estos personajes aportan verosimilitud –variación

¹⁵ Se le concede relevancia superior a esta dimensión porque las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós, objeto de esta tesis, presentan en todos los casos unas condiciones en las que hay multiplicidad de personajes. Asimismo, el interés por seguir la evolución de cada uno de los personajes incide en la importancia que se presta al parámetro referido a la complejidad de estos.

social, conductual–, además de contraste respecto a los principales (1990: 66-67). Al margen de todos aquellos personajes adicionales que no intervienen en una novela –de los que solo se facilita información–, y que Valles Calatrava identifica como figurantes (2008: 167), una clase de personaje especial la supone aquel que Baudelaire llamó *flâneur* (2008: 167), un deambulante observador.

Por otro lado, cabe destacarse que en la obra de Henry James se introdujo la posibilidad de ceder el peso de la narración a varios personajes, con independencia incluso de que estos fueron principales o secundarios. El crítico y estudioso Mariano Baquero Goyanes definió esa técnica como perspectivística, e indicó que esos puntos de vista aportados por esos personajes *reflectores* aportaban diversas perspectivas para la novela, más allá de la conciencia única del narrador clásico omnisciente (2001: 161-166). Estos personajes resultan interesantes porque, con independencia de su importancia en la novela, introducen –según afirmó el mismo Henry James– un punto de vista narrativo múltiple, «ventanas» más allá de la univocidad de un narrador único: «detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, [...] un instrumento único que asegure a quien lo emplea una impresión distinta de todas las demás» (James, 2001: 29-30). Por su parte, Valles Calatrava destaca otra aportación de interés por parte de Henry James en cuanto a las posibilidades de construcción de significado para la novela del personaje: el *ficelle*, como el mismo James los denominó. Este tipo de personajes secundarios están al servicio de la trama, facilitando relaciones entre los personajes principales, así como aportando información relevante, y como resultado abren una posibilidad alternativa para el avance de la novela distinta a la del narrador (2008: 166).

En lo que se refiere a la distinción entre personajes planos y redondos, debe subrayarse su doble dimensión. Así, por una parte la oposición de esta categoría tiene que ver con la propia evolución del personaje dentro del género de la novela. Si durante muchos años los personajes permanecieron inalterables tanto en su apariencia como en su conducta a lo largo de las diferentes historias, poco a poco estos fueron capaces de representar cambios e imprevisibilidad dentro de las tramas. Por otra parte, los personajes que mantienen una conducta inalterable, previsible, durante toda una novela pueden suponer en sí mismos un recurso empleado por el novelista con fines de contraste, de memorabilidad lectora, y otros. El concepto de *Flat and round* en cuanto se refiere a los personajes fue introducido, en rigor, por el novelista E. M. Forster en 1927. Según el autor británico, los personajes planos representan estereotipos, y «se construyen en torno a una sola idea o cualidad» (1983: 74). Forster alababa las ventajas de utilizar este tipo de personajes, ya que aportan beneficios al

lector en forma de reconocimiento, un sustento recomendable en novelas complejas y con numerosos personajes. Si para la primera clase este autor ejemplifica con los personajes más típicos de Charles Dickens, para la que constituye la segunda acude a los que creó Jane Austen, o los más habituales de Dostoievski. Los personajes del novelista ruso, según Forster, cuentan con la capacidad de sorprender de forma convincente, un rasgo que los eleva sobre los otros indicados. En cuanto a los personajes de Austen, Forster argumentó que no son caricaturescos como los de Dickens, y jamás bidimensionales (1983: 74-84). Acerca de la profundidad del personaje, cabría añadir una dimensión adicional, que supondría llevar a cabo un estudio acerca de este particular a lo largo de la trayectoria de un personaje en la obra de un autor. De esa forma, el ámbito de análisis, además de establecer un escrutinio del personaje en su relación con una misma obra, se focalizaría en su particular devenir cuando este adquiere la singularidad del personaje recurrente, que transita por diferentes novelas de un autor.

Una última perspectiva que merece ser tratada aquí –muy unida con la evolución y profundidad de los personajes destacada– es la que cabe señalar en torno a los géneros literarios y sus convenciones. En lo que se refiere a los géneros literarios, estos se han constituido a lo largo de la historia como unidades más o menos estables que agrupan una serie de rasgos temáticos y formales que han proyectado, a su vez, las correspondientes expectativas entre los lectores. Los géneros, así, como entidades convencionales desde el punto de vista pragmático e histórico, han suscitado que el público esperara determinadas características de los personajes de la obra que llegara a sus manos. Para A. García Berrio y J. Huerta Calvo, las obras deben abordarse considerando ineludiblemente la perspectiva pragmático-receptiva. Según estos estudiosos, por lo tanto, los géneros literarios forman parte del sistema institucionalizado de la literatura (1992: 57), lo que otorga a esta el estatus del sistema comunicativo complejo que construye, el cual engloba la creación, la distribución/transmisión y su recepción final. De esa forma, las convenciones extendidas acerca de un género como fue la novela picaresca, por ejemplo, suscitan que un lector presuponga una serie de particularidades acerca de los personajes que hallará en tal texto: astucia, desconfianza, egoísmo, y así sucesivamente. Por otra parte, precisamente esas expectativas que sanciona la novela como un elemento comunicativo pragmático fuerza al autor a cumplir esos requisitos para que su texto sea concebible dentro de ese marco genérico.

En el sentido que se ha explicado, parece indudable que la convencionalidad genérica es un elemento decisivo para comprender el universo de personajes de Pérez Galdós, que

debe ser adscrito al de la novela realista decimonónica. Ese principio adquiere gran relevancia a la hora de abordar un estudio comparatista acerca de la evolución de determinado personaje en su recorrido por varias novelas, debido a que solo desde la asunción de los presupuestos del realismo puede acometerse de forma adecuada un estudio así. De ese modo, si se parte de que estos personajes son anodinos, corrientes –no cuentan, por lo tanto, con cualidades extremas–, podrá explicarse de forma más ajustada, por ejemplo, la transición que se verifica en los personajes recurrentes desde un papel secundario en cierta novela a uno protagonista, en una novela distinta. Claudio Guillén destaca que la importancia que ese proceso comunicativo tiene fue atraída a los estudios literarios por las teorías estéticas de la recepción de Hans R. Jauss, quien destacó, por su parte, el papel fundamental del lector y de su conocimiento previo del sistema de géneros (Jauss, 2000). Esas experiencias previas determinan de forma decisiva, así, el horizonte de expectativas en cuanto se refiere a lecturas futuras en su unión a determinados géneros (Guillén, 1985: 398-401). Aun así, puede aducirse que las expectativas de lectura se enfrentan reiteradamente a unas obras que no responden de forma homogénea a los cánones de uno u otro género, lo que demuestra que las categorizaciones se muestran lábiles cuando se tratan las obras concretas.

La vertiente referida al nexo convencional entre género y personaje puede acoger, asimismo, las aportaciones que Frye llevó a cabo en torno al protagonista literario. En su concepción original, este autor estableció una tipología que pretendía trasladar los modos aristotélicos a la evolución del personaje en la historia literaria, pero esta reviste una importancia añadida, porque revela no solo que los diversos géneros acogen un cierto tipo de personaje convencional –variación de tipo sincrónico–, sino que este ha variado a lo largo del tiempo, diacrónicamente. Así, Frye unió la literatura acerca de la mitología y los dioses con los personajes elevados, los héroes superiores con la gesta, o los iguales o inferiores con la picaresca, y así, sucesivamente (1977: 53-56).

En un sentido distinto en cuanto a la relación entre los géneros y el personaje de novela, resultaría interesante indagar acerca de qué rasgos definen una especie literaria. Así, si bien es comúnmente aceptado que las principales características que definen a un género como la novela realista son la contemporaneidad, la fijación espacial, o la presencia de personajes de toda condición social, se descuida la atención acerca de la configuración de los personajes, o a la singularidad de la trama novelesca. En esa línea, es posible evidenciar que el marbete de género realista para una novela sea incompatible e insuficiente para unos personajes que cuenten con rasgos románticos, o una trama típicamente folletinesca. Por

todo esto, debe insistirse nuevamente en que los términos absolutos no son recomendables para tratar los textos de forma individualizada. Además de ello, una propuesta rigurosa acerca de la esencialidad genérica debería poder otorgar al personaje la posición central que merece, ya que supone, sin lugar a dudas, el auténtico núcleo del género novela.

2.2 LA RECURRENCIA DEL PERSONAJE EN LA NOVELA

La recurrencia del personaje merece ser destacada con una atención propia, tanto por ser el objeto principal de esta tesis como por su singularidad. No puede tratarse, en rigor, junto con los otros aspectos ya tratados acerca del personaje desde un punto de vista ontológico, porque el personaje recurrente no es esencialmente distinto de cualquier otro. La recurrencia es una técnica, un ardid creativo que solo puede ser comprendido en su amplitud auténtica cuando se reconoce su uso en dos o más obras. En el sentido que se le confiere en el presente trabajo, un personaje recurrente es el que surge en una primera ocasión en una novela y vuelve a aparecer en otra posterior del mismo autor. Sentado esto, deben señalarse dos precisiones al respecto. La primera de estas se refiere al empleo de la técnica de la recurrencia de personajes, que implica unos resultados y significaciones diferentes cuando la reaparición tiene lugar en obras pertenecientes a una misma serie o ciclo. Así, el caso de uno o más personajes que protagonizan una novela que asume la continuación de la historia proveniente de la obra anterior no es equiparable al de aquellos otros que reaparecen en tramas nuevas, desligadas por completo del texto anterior.

En efecto, resulta un fenómeno natural que la prolongación de una historia original en sus continuaciones repercuta en la correspondiente utilización de un núcleo estable y compartido de personajes. En tal disyuntiva, el universo novelesco que acoge el lector parte de una base compartida en lo que se refiere a diversos parámetros como los temáticos, genéricos, o en cuanto al ya destacado del elenco principal de personajes que sustenta la historia principal, que adquiere los caracteres, a la postre, de una saga. En ese sentido, son notorios los ejemplos de *El señor de los anillos* –trilogía de tres novelas con mundo y personajes principales compartidos, de John R. R. Tolkien–, *El cuarteto de Alejandría* –tetralogía compuesta por un mundo compartido contemplado por unos mismos personajes–, de Lawrence Durrell, o el procedente de las letras españolas Pepe Carvalho, el personaje detective creado por Manuel Vázquez Montalbán y que apareció en 18 novelas –además de otros relatos cortos–, las cuales comparten el mundo ficcional que da cabida a su protagonista.

En cambio, las circunstancias son completamente diferentes cuando un personaje surge en una historia desconectada de aquella en la que su autor lo situó con anterioridad. La inclusión de un personaje recurrente en una trama dispar –rodeado de personajes que pueden divergir en relación con los existentes en la novela previa– provoca un efecto inmediato principal en la recepción. En primera instancia, el proceso crucial de la lectura suscita una interpretación que resitúa de forma distinta dos mundos ficcionales que, aparentemente, se encuentran separados. Así, solo ese lector que haya leído esas dos novelas o más –en las que uno o más personajes están presentes– obtendrá elementos de juicio suficientes para recalibrar sus conceptos en cuanto a la amplitud del mundo ficcional, que asume compartido y más amplio tan solo *a posteriori*, tras la lectura que ensancha ese horizonte inicial. De alguna forma, el mundo que habitan los personajes de las dos novelas es el mismo, lo que permite suscitar en el lector la ilusión de que existe un mundo ficcional más amplio –sin entrar en consideraciones acerca del efecto de realismo–, con unos límites que rebasan los de una sola novela. En ese sentido, parece proyectarse la interpretación de que una y otra novela forman parte de un plan común, o, en todo caso, de una historia que desborda la de cada texto en su singularidad. De ese modo, se logra una lectura en diferentes niveles; aquella que comprenda cada novela por sí misma y la que las contemple como parte de un todo. Con todo, el efecto más poderoso, sin duda, es que el lector –siempre el fenómeno de la recepción es fundamental en el empleo de esta técnica– ha recibido tan solo ciertos retazos de una macro historia que se encuentra por encima, un verdadero mundo paralelo de posibilidades. Además de esto, el otro proceso de actualización importante tiene que ver con la comprensión del personaje recurrente, que es apreciado en papeles que pueden diferir en relación con los textos anteriores. De este modo, el efecto de adaptación tiene lugar también en lo referido a la interpretación del personaje, que es leído en segunda instancia a la luz de una temporalidad y de unas actividades distintas. Por lo tanto, resulta plausible que se produzca un ajuste de mayor alcance acerca de la interpretación de ese personaje, que será contemplado incluso desde la perspectiva de la primera obra con el prisma de ese mundo ampliado con posterioridad.

Por otra parte, no han de considerarse como recurrentes en esta categoría aquellos personajes que se han erigido en tipos universales por sí mismos –Don Juan, el monstruo de *Frankenstein*, o Sherlock Holmes–, y que han sido utilizados por diferentes autores posteriores en diversas versiones e interpretaciones, desligados ya de la producción original de su autor. Las circunstancias que acompañan esta forma de expandir el horizonte de estos personajes no tiene que ver con la recurrencia tal y como es tratada en este trabajo, ya que

esta solo puede ser entendida como tal cuando es empleada intencionadamente por el mismo autor con los fines ya destacados de ampliación ficcional, además de reinterpretación del personaje. En suma, ese proceso, que imbrica un inestimable elemento lúdico de reconocimiento, así como de ruptura de expectativas entre autor y lector, no tiene lugar en todas aquellas novelas que retoman un personaje ajeno, ya que el producto pragmático que supone la comercialización de una obra impide al lector recibir el texto nuevo unido a la serie original.

Una reflexión adicional en cuanto al ámbito de la intertextualidad permite señalar que tanto el registro de la parodia como el de la ironía se extienden en su funcionamiento también a lo largo de dos o más textos, por lo que precisan ese conocimiento compartido referido. Esta tipología de personajes comparte con esos registros el hecho de que sea admisible una lectura profana, aunque con los resultados esperables de una comprensión truncada. Sin embargo, los registros irónico y paródico se diferencian del paradigma del personaje recurrente porque son recursos estilísticos, empleados por lo tanto en la forma; en cambio, estos personajes son componentes objetivos de la novela, por lo que su epistemología, por lo tanto, tiene que ver con su existencia, no con el discurso.

Ese necesario aspecto ya comentado del reconocimiento en la recepción textual permite una precisión como es la que otorga a la clase del personaje que reaparece una peculiaridad relacionada con el efecto de ampliación del mundo ficcional. La singularidad de la recurrencia reside en que esa ruptura de límites se produce en dos niveles, a saber: en un sentido, la segunda o tercera novela amplía las posibilidades textuales del personaje, como ya se ha referido, pero asimismo activa una dimensión cuyo potencial depende de un lector concreto, ideal. Esta prerrogativa, que confiere a estos personajes un estatus único, implica que su lectura adecuada resida en una ley de mínimos consistente en un fenómeno externo al texto. Por ende, aun cuando los personajes recurrentes son en esencia similares a los demás, su significado está construido en torno a la intertextualidad, lo que les confiere un estatus exclusivo entre todos los elementos que pueden formar parte de una novela.

Ahora bien, en lo que se refiere al tipo de intertextualidad subrayada aquí –la relación establecida en virtud de la presencia de un personaje en dos obras distintas de un mismo autor como mínimo–, merece señalarse una delimitación como necesaria. Ese término, introducido por Julia Kristeva, ha terminado por perder concisión operativa debido a que engloba cualquier tipo de relación entre textos –influencias, citas, plagios, alusiones, reelaboraciones, y así sucesivamente–, una razón por la que la denominación de *intratextualidad* –tal como la maneja J. E. Martínez Fernández (2001: 151-176)– es la

preferida para la propuesta de este trabajo, pues se circunscribe al entorno autorial al que se le da atención en estas páginas.

Dentro del marco conceptual de la recurrencia ficcional de personajes, merece ser destacada además la aportación del estudioso francés Daniel Aranda, quien revisó el fenómeno de la reaparición relacionándolo con la *transficcionalidad*¹⁶, un concepto y una tesis planteadas, a su vez, por Richard Saint-Gelais (Aranda, 2007: 251-273). Según defiende Aranda, la perspectiva de la transficcionalidad resulta más enriquecedora, porque, de hecho, contiene dentro de sí la recurrencia de personajes, considerada desde este punto de vista como una variante: «l'envergure des espaces transfictionnels considérés distingue retour des personnages et transfiction, l'extension du premier étant comprise dans celle du second¹⁷» (2007: 253). En ese sentido, mientras que la reaparición de personajes –un concepto teórico tradicional para Aranda– circunscribe sus límites a un solo autor, la propuesta de Saint-Gelais alberga una perspectiva multi-cultural y transgresiva, ya que da cabida de igual modo a la reutilización de personajes por parte de otros autores, en contextos espacio-temporales que pueden diferir también. Por esa razón, Aranda considera que esta propuesta es verdaderamente comparatista e intertextual, al contrario que los habituales estudios de reaparición, de pretensiones positivistas en su mayoría, cuyo campo paradigmático de desempeño es el universo de *La comedia humana* de Balzac (2007: 254-261). Ha de añadirse que el propio autor cuenta con otro estudio en el que desarrolla esa idea del autor múltiple, en lo que denomina como retorno híbrido del personaje¹⁸, que él une a la concepción anónima de autoría característica de la Edad Media (Aranda, 2004: 351-362). No cabe duda de que esta propuesta de Saint-Gelais introducida por Aranda resulta acertada, en tanto que asimila el estudio de la recurrencia a un paradigma de estudio ya plenamente satisfactorio como la intertextualidad, que acoge, por su parte, tipos y mitos literarios. No obstante, esta aproximación no se revela aplicable a la concreción del objeto de estudio de esta tesis, ya que esta se circunscribe a las creaciones de un solo autor. Por otro lado, esta aportación suscita un interrogante: cabría preguntarse si el hecho de que un personaje se convierta en *transficcional* lo convierte automáticamente en un mito literario; en un caso afirmativo, un mero cambio terminológico no justifica una propuesta distintiva entre la recurrencia y la intertextualidad.

¹⁶ *Transfictionnalité* (Aranda, 2007: 251) en el original.

¹⁷ «La escala de los espacios ficcionales considerados distingue el retorno de los personajes y la transficción, estando el alcance de la extensión del primer término en la del segundo». Traducción personal.

¹⁸ *Retours hybrides* en el original.

2.2.1 La recurrencia de personajes en la historia de la literatura: pioneros y contemporáneos

El concepto de la reaparición de personajes, formalizado en la técnica empleada por un autor para la recurrencia de estos en obras diferentes, tiene una larga trayectoria a lo largo de la historia de la literatura. Las ventajas de buscar el regreso de un personaje reconocible por el lector/espectador/oyente fueron descubiertas por los creadores en fechas muy tempranas. Un factor como el deseo de propiciar el regreso de un personaje conocido favoreció, a su vez, la posibilidad de obtener un cambio de perspectiva sobre la interpretación inicial de dicha figura, ya que esta sería contemplada en otras circunstancias espacio-temporales, o sometido a los avatares de historias y circunstancias diversas, con la ganancia de matices correspondiente. Esa idea del personaje recurrente como el de un ser introducido en unas coordenadas modificadas fue advertida por Ricardo Gullón, quien consideró que contribuía decisivamente a humanizarlo: «permite verlos como a los hombres se les ve en la vida cotidiana, a través de miradas diversas y en momentos distintos. [...] el ser humano cambia imperceptiblemente según los estratos y los grupos sociales entre los cuales se mueve, y resulta diferente según los ojos que le miran.» (1973: 45-46). En este apartado se ofrece un breve recorrido de unos pocos pero significativos ejemplos de la utilización de esta técnica por diversos autores narrativos para, de este modo, situar con la debida perspectiva el marco en el que cabe situar el trabajo al respecto de Pérez Galdós.

Tal vez la estructura en forma de colección de cuentos de las primeras obras –*Los cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*, o *El conde Lucanor*– favoreció el fenómeno de la reaparición, ya que el elemento que ejercía como vínculo entre las diferentes narraciones –el marco, la historia externa desde la que surgían los cuentos en un segundo nivel– permitía presuponer el suficiente conocimiento compartido en el receptor como para llevar a cabo este recurso, cuya fortuna depende en gran medida de un lector informado. El estudioso Mariano Baquero Goyanes se hizo eco de la presencia del añejo y prolongado uso de esta técnica, que advertía ya presente en un autor como Boccaccio, quien en el *Decameron* hizo reaparecer a Calandrino en varios relatos (1968: 364). En esa reconocida colección de narraciones con marco este personaje –caracterizado por su simpleza– intervino en cuatro de estos, incluidos en la jornada octava y en la novena, dedicadas a las burlas entre hombres y mujeres, así como a historias de libre elección (Boccaccio, 1988: 479-599). En referencia a esta obra, el crítico y teórico Tzvetan Todorov se ocupó ampliamente de ella desde su

perspectiva estructuralista. Este autor hizo notar la presencia de varios personajes en narraciones distintas, si bien tan solo para llamar la atención acerca de la variación de funciones sintácticas de una misma unidad semántica –el personaje– cuando esta intervenía en una *novella* o en otra (1973: 43-49). En el mismo texto citado previamente, Baquero recordaba que el costumbrista Mesonero Romanos ya empleó «algo parecido» a la recurrencia de personajes en sus cuadros de costumbres, aunque dentro de un «nivel muy modesto» (1968: 365). En el sentido que ya confirió Balzac años más tarde a esta técnica, Baquero –además de a Galdós– citó como cultivadores ejemplares de esta técnica a Italo Calvino, Azorín, y William Faulkner (1968: 365). En el caso de Azorín, merece destacarse que Baquero Goyanes constató el gusto de aquel por rescatar temas, personajes y asuntos para volverlos a tratar desde su prisma autorial (1968: 365), lo que evidencia de modo evidente el potencial del componente intertextual de la reaparición, una dimensión lúdica e intelectual de sumo interés tanto para autores como para lectores.

En lo que se refiere a Honoré de Balzac, Jaime Torres Bodet afirmó que el genial novelista aspiraba, mediante su colosal proyecto de *La comedia humana*, a mostrar minuciosamente las especies sociales, para retratarlas como fenómeno natural y casuístico (1959: 119-121). Según relató Stefan Zweig, Balzac descubrió que lo novelesco no debía ser necesariamente romántico; la dinámica interior, las personas, son la verdadera esencia del ser humano, y cualquier personaje es válido si la tensión imprimida en la trama es la adecuada: «La realidad es una mina inagotable. [...] toda persona se convierte en autor de *La comedia humana*. No hay encima ni debajo, se puede escoger todo, y –ésta es la decisión para Balzac– se tiene que escoger todo.» (Zweig, 1972: 192-194). En otro sentido, Torres Bodet añadía que el elemento amalgamador decisivo para hacer de toda su obra una unidad de «densidad existencial» fueron los personajes. Este autor postuló que las referencias temporales o espaciales coadyuvan para conocer a los personajes, pero solo como entes estáticos e inmóviles. En cambio, las conexiones entre los personajes resultan decisivas para lograr una verdadera «relación dinámica y social», así como para apreciar a un «auténtico novelista»; en este sentido, se trae a colación un personaje como Vautrin, que supone el eje alrededor del que se constituye el núcleo de tres novelas: *El padre Goriot*, *Las ilusiones perdidas*, y *Esplendores y miserias de las cortesanas* (1959: 119-121). La perspectiva de Torres Bodet ilustra, una vez más, la importancia que la crítica otorga al personaje en su calidad de elemento homogeneizador de la obra, pero en una dimensión que sobrepasa a la de la novela como obra única. Por su parte, Marcel Proust consideró asimismo un acierto el hecho de que la unidad ficcional de Balzac no se restringiera a una sola novela, lo cual no

hubiera sido posible sin la presencia repetida de varios de los personajes. Según este, la introducción de esta técnica –si bien el descubrimiento de esta fue tardío, como reseña Proust– consiguió dotar de un nuevo sentido a diferentes partes de su obra, que cobraban nueva luz gracias a los vínculos vertebradores que suponían esos personajes (1971: 53-55).

Un autor que aprendió valiosas lecciones de la obra de Balzac fue el gran novelista francés Émile Zola. Efectivamente, su novelística es relacionable con esta dimensión de los personajes que reaparecen porque este autor desarrolló –con la idea que supuso el proyecto de *La comedia humana* como indudable influencia– una serie como *Les Rougon-Macquart* –compuesta de 20 novelas–, unida orgánicamente por medio de los lazos familiares de sus personajes. Ahora bien, la recurrencia en Zola tuvo unos propósitos singulares que la diferencian de otros autores, así como de Balzac. Como señaló Francisco Caudet, la obra de Balzac supuso el modelo y punto de partida, pero habría importantes diferencias en el tratamiento por parte de E. Zola (1995: 18-19). Los presupuestos científicistas del naturalismo –el estudio del hombre como un producto genético, determinado por su entorno histórico y social (Caudet, 1995: 50) – favorecieron unas novelas de tesis concebidas como denuncia social. Así, el engranaje entre los personajes obedeció exclusivamente a la necesidad de justificar la evolución y herencia del ser humano en su concepción biológica, más que en enriquecer el mosaico de una sociedad ficcional, como en el caso de Balzac. El mismo Zola afirmó en el prefacio de la novela inaugural de su serie, *La fortuna de los Rougon*, de 1871:

Me propongo explicar de qué modo una familia, un pequeño grupo de seres, se comporta en una sociedad, expansionándose para dar nacimiento a diez, a veinte individuos, [...] La herencia tiene sus leyes, como las tiene la gravedad. Procuraré encontrar y seguir, al resolver el doble problema de los temperamentos y de los nervios, el hilo que conduce matemáticamente de un hombre a otro hombre. [...] cuando se halle en mis manos un grupo social entero, presentaré este grupo trabajando como actor de una época histórica, [...] analizaré a la vez el caudal de voluntad de cada uno de sus miembros y el impulso general del conjunto (Zola, 1985: 9).

Así pues, los personajes de Zola se introdujeron como imágenes verosímiles del ser humano, entendido este a su vez cosificado, y en un segundo plano, por lo tanto, tras la hipótesis autorial. En ese sentido, un ejemplo lo supone *Naná*; este personaje femenino surgió en *La taberna*, de 1877, en el momento de su nacimiento, y reapareció como protagonista en la novela que le daba nombre –*Naná*, en 1880–, en cuyo final culminó el ciclo de su vida (Caudet, 1995: 71-72).

Otro autor merece ser comentado dentro de este apartado, dado que su obra se desarrolló asimismo en el siglo XIX, pero en un ámbito sociocultural diferente como es el de Gran Bretaña. Anthony Trollope fue un fértil novelista, y a lo largo de su extensa obra hizo uso de varios personajes que volvían a surgir, un rasgo que, sin duda, ayudó a que sus novelas adquirieran una cualidad de realismo acentuada, entre otras virtudes que ya han sido señaladas acerca del empleo de esta técnica. La mayoría de dichos personajes intervinieron en sus dos series novelísticas más conocidas: la serie Barchinenses –comprendida por seis obras, con *El custodio* como novela más destacada– y la serie Palliser.

Al margen de la atención que se presta a la técnica de reutilización de personajes por parte de Pérez Galdós, debe insistirse en que dicho recurso narrativo fue empleado extensamente en el siglo XIX, según recuerda Ana Luisa Baquero Escudero –circunstancia ya plasmada– (2021: 73-83), quien analizó el empleo de este por parte de, entre otros, varios autores contemporáneos de Galdós. Resulta necesario tener en cuenta dicha circunstancia a la hora de acometer o valorar una dimensión como esta, ya que ciertas cualidades que sobresalen por parte de un autor determinado merecen una consideración especial porque coexistieron con líneas de trabajo literarias de gran relevancia. De esta forma, además del citado Mesonero Romanos –a quien se debe situar, cronológicamente, como un autor previo a la irrupción de Galdós–, otros grandes novelistas como Valera, Pardo Bazán o Leopoldo Alas se valieron de la reaparición para recuperar a ciertos personajes, que incluso transitaban entre especies como el cuento, la novela corta y la novela. En el caso de la gallega E. Pardo Bazán, Baquero Escudero prestó mayor atención a un personaje como Mauro Pareja, que transitó por los géneros del cuento y de la novela, tal como fue en el caso de “Crimen libre” o de *La piedra angular*, respectivamente, ambos publicados en 1891 (2021: 73-83).

En cuanto al también polifacético L. Alas *Clarín*, Ana L. Baquero ilustra nuevamente ese proceso de trasvase intergenérico con Celedonio, el personaje caracterizado como monaguillo en *La Regenta* (1885) que interviene asimismo en su conocido cuento “Pipá”. Una última revisión en relación con esta dimensión está justificada por el uso que Juan Valera realizó de Juan Fresco, figura a la que Baquero Escudero relaciona con la del narrador Cide Hamete Benengeli cervantino. En ese sentido, Valera se habría valido del mismo artificio que empleara Cervantes para dotar a ciertas narraciones de un nivel irónico. Por último, valga una referencia a Blasco Ibáñez, quien también empleó esta técnica mediante la introducción de Isidro Maltrana, protagonista de *La horda* que reapareció en obras posteriores del novelista valenciano, tal como indica la misma Baquero Escudero (2021: 75).

2.2.2 *Balzac en Galdós*

Ha sido ampliamente aceptado que los grandes novelistas del siglo XIX eran, a su vez, contumaces lectores, atentos a las nuevas publicaciones de sus colegas de profesión. En ese sentido, el desarrollo de su arte contemplaba un horizonte en el que tenían cabida las diferentes novedades provenientes incluso de autores de entornos socioculturales tan dispares como los de Rusia, Francia, Gran Bretaña o España. Esta circunstancia resultaba aún más perceptible entre los más grandes novelistas –Clarín, Flaubert, Zola, o Pardo Bazán–, quienes ampliaron su horizonte crítico precisamente gracias a que se mantuvieron abiertos a cuanto se produjera de significativo en el terreno de la novela, para incorporarlo con aprovechamiento cuando les resultó conveniente. Esa permeabilidad constructiva no fue ajena a Galdós. Los mejores expertos en su novelística han coincidido a lo largo de los años en que los autores que más influencia tuvieron en este autor fueron Cervantes, Dickens, Shakespeare, o Balzac (R. Gullón, 1973: 45-60; Gilman, 1981: 154-155; Shoemaker, 1980: 84-98; Montesinos, 1968: 4-35; Casaldueiro, 1974: 69), Cardona (2012: 11-21). Por su parte, Stephen Gilman señaló que existió una auténtica relación dialogística entre los grandes novelistas a través de los textos. En ese sentido, Galdós mantuvo siempre su mente abierta a todas las lecturas externas porque entendió efectivamente el género como un verdadero debate intergeneracional, como un todo global de retroalimentación a través del cual aprender de forma constante: «Galdós was less interested in answering back than in learning how his colleagues went about their business¹⁹.» (Gilman, 1981: 155).

La justificación de tratar en estas páginas la obra novelesca de Honoré de Balzac en su relación con Pérez Galdós es un producto de dos factores, de los que uno de ellos resulta una consecuencia lógica del primero. Por un lado, se aborda la huella que, desde una perspectiva general, el novelista francés imprimió en el español, ya que supuso una de las referencias tempranas con las que este contó aún antes de publicar su primera novela. Por otro lado, resulta de especial interés para este trabajo atender la dimensión de la técnica de reaparición de personajes tal como fue empleada por Balzac. Así, toda vez que el escritor galo supuso la fuente de quien partió la idea inspiradora, en este apartado se da cuenta de la peculiaridad del empleo de esta técnica en contraste con la singularidad que años más tarde lograría Galdós, con el objeto de enriquecer con una mejor perspectiva la percepción acerca del particular.

¹⁹ «Galdós estaba interesado menos en responder que en aprender cómo sus colegas se ocupaban de sus asuntos.» (Traducción personal).

La incuestionable influencia que el escritor francés ejerció sobre el español desde su juventud ha sido recogida en los numerosos estudios que han trazado la trayectoria vital y creativa de Pérez Galdós. En cuanto a este asunto, el galdosista José F. Montesinos se hizo eco en su obra acerca del entusiasmo que le deparó al canario el descubrimiento de Balzac en su primer viaje a París, y que está recogido originalmente en las propias palabras de Galdós en *Memorias de un desmemoriado*:

El primer libro que compré fue un tomito de las obras de Balzac [...] Con la lectura de aquel librito, *Eugenia Grandet*, me desayuné del gran novelador francés, y en aquel viaje a París y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos, que aún conservo con religiosa veneración. [...] *Estaba escrito*²⁰ que yo completase, rondando los *quais*, mi colección de Balzac [...] obra tras obra, hasta llegar al completo dominio de la inmensa labor que Balzac encerró dentro del título de *La comedia humana* (Pérez Galdós, 2004b: 27-28).

Tal como relataba Montesinos, el descubrimiento de Balzac sobrevino en 1867, y lo calificó más como admiración que como influencia auténtica. Como parte del resultado del impacto que la lectura de este autor supuso para Galdós –cuenta Montesinos que en tan solo dos años adquirió y leyó la obra completa del autor francés–, ciertos aspectos estilísticos y técnicos fueron asimilados –entre estos, la técnica de la recurrencia de personajes²¹–, e incorporados a la novelística de este por medio de su especial idiosincrasia (1972a: 23-24). Por su parte, Joaquín Casaldueiro afirmó que las lecturas tempranas de Balzac hicieron a Galdós comprender la sociedad «como un organismo vivo, el verdadero héroe de la Historia» (1974: 182).

Otro reputado estudioso del novelista hispano, Ricardo Gullón, prestó atención asimismo a la deuda de Galdós para con Balzac, pero se detuvo en la adopción de la técnica recurrente por parte del primero. El crítico destacó que Balzac representó principalmente una orientación para Galdós, sobre todo en lo referente a la disección moral de la sociedad que aquel llevara a cabo en su colosal obra, que se evidenciaba, como en Galdós, por medio de la frecuente interpolación de reflexiones en boca del narrador (1973: 46-49). Sin embargo, Gullón argumentaba que la tendenciosidad siempre estuvo presente en el autor francés, así como las tramas folletinescas o los personajes románticos, mientras que Galdós abandonó cada uno de esos elementos en su evolución hacia el realismo. Por lo demás, el crítico señaló que la voz personal de Balzac se inmiscuyó en ocasiones en sus novelas, una circunstancia

²⁰ La cursiva es original del autor.

²¹ «Galdós aprendió de Balzac eso de sacar en nuevas novelas personajes ya conocidos por otras.» (Montesinos, 1972a: XXI).

que no tiene lugar en la obra del novelista canario (1973: 49-51), circunstancia ampliamente reconocida, dado el carácter extraordinariamente reservado que siempre le caracterizó. En lo que se refiere a la recurrencia, Gullón destacaba que el retorno de alguno de los personajes en *La comedia humana* se constituyó como una deuda evidente; de este modo, Balzac le transmitía la siguiente idea:

[...] la impresión de mundo propio y autosuficiente, de un mundo en donde el personaje no vive limitado a un círculo reducido, sino que, en determinada circunstancia, participa en los acontecimientos como comparsa y figura subalterna, para en otra novela adelantarse al primer plano y ser parte importante de la narración (R. Gullón, 1973:45).

Según este mismo crítico, la idea de la reaparición de personajes había surgido en Balzac tras la publicación de varias obras, lo que confiere a esta circunstancia una diferencia con Galdós, porque este la previó desde un principio (1973: 46). A esta afirmación debe objetarse en primer lugar que Gullón ejemplifica la planificación de Galdós para esta técnica con la primera serie de los *Episodios Nacionales*. Por las razones ofrecidas con anterioridad de que existe un mundo ficcional compartido –en efecto, todas estas novelas referidas conforman una serie, desde *Trafalgar*, en 1873, hasta *La batalla de los Arapiles*, en 1875– no puede afirmarse que los personajes recurrentes sean tales en el sentido más pleno con el que se abordan en esta tesis: aquellos que plasman la posibilidad de reaparecer en contextos desvinculados de una serie o un ciclo. Por otra parte, Galdós contaba con la inestimable ventaja de conocer ya la obra de Balzac, por lo que pudo planificar la idea de hacer reaparecer personajes –Gabriel Araceli en este caso–. En cualquier caso, Gullón no precisaba si esa previsión supondría alguna diferencia respecto al novelista francés en cuanto a la sustancialidad de estos personajes en términos de, por ejemplo, profundidad o importancia.

Por su parte, Francisco C. Lacosta remarcó las numerosas coincidencias entre Balzac y Galdós, que este autor desvinculó de la mera influencia. En esa línea, Lacosta señala que, al margen de que la obra balzaquiana resultó una agradable sorpresa para el español, su sello personal resultó innegable: «nuestro autor no fue hombre satélite de nadie» (1968: 346). Así, puntos de confluencia entre ambos autores resultaron el tiempo socialmente convulso que les tocó vivir –que les indujo a impregnar sus obras de un fuerte sentido moral–, o el estilo humano, ligeramente humorístico (1968: 345-374). En cuanto a la recurrencia de personajes, este autor se limitó a destacar el uso compartido de esta técnica, entre cuyos efectos artísticos subraya el efecto de reconocimiento –la clásica anagnórisis griega–, o la sensación de vida independiente que se transmite, una que rebasa «los límites del mundo novelístico» (1968:

370). Asimismo, Lacosta hace ver un aspecto interesante de la recurrencia como es el del cambio de perspectiva, una «corrección de enfoque» (1968: 370) en sus palabras.

Por su parte, el reconocido galdosista Rodolfo Cardona, quien coincidió en reconocer el modelo que supuso la novelística del novelista francés para Pérez Galdós, llamó la atención asimismo en una ocasión sobre la hipótesis de que ciertas obras balzaquianas hubieran supuesto un punto de partida para el autor canario, que habría transformado ciertos elementos incluso hasta superarlos (2012: 11-21). Así, considera este estudioso que *Les employés*, publicada en libro en 1838, habría inspirado la base de dos novelas como *La de Bringas* y *Miau*. En la novela francesa, ciertos personajes como Célestine, Xavier y Clement supondrían el triángulo sobre el que se inspiraría Galdós para dar vida a Rosalía Bringas, Francisco Bringas y Manuel Pez, respectivamente, aunque Xavier habría actuado igualmente como inductor para la creación de una figura como Ramón Villaamil, protagonista de *Miau* (2012: 11-12). Ahora bien, la diferencia fundamental que Cardona plantea estriba en que Galdós, deformó las cualidades originales de aquellos personajes –superiores intelectual y moralmente–, para ofrecer unas figuras esperpénticas en cuanto a su comportamiento y logros en *La de Bringas* y *Miau*, en una línea muy similar a la perspectiva mordaz, crítica de Larra, sobre los actores y el mundo de Madrid (2012: 11-21). A ese respecto, debe destacarse, una vez más, la capacidad innovadora y propia que el novelista canario fue capaz de desarrollar para imprimir, nuevamente, un sello muy personal.

Otro autor que ha abordado recientemente la cuestión de los personajes recurrentes ha sido el crítico y profesor Miguel Gallego Roca (2013), quien coincide en destacar a Balzac como el maestro de Galdós en cuanto al manejo de esta técnica. Este autor señala, por otra parte, que esta técnica estaba extendida entre los novelistas del siglo XIX, particularmente por el francés, que, al concebir toda su obra como un *continuum*, prescindía de límites de coherencia cronológica o jerárquica. En relación con este aspecto, Gallego Roca afirma que también Galdós descuidó en sus novelas un factor como el del envejecimiento –consecuencia inevitable de que se ofrezcan datos referidos al momento histórico concreto–, evidencia que ejemplifica con la figura de Ido del Sagrario –protagonista de su artículo–, incólume a través de sus sucesivas apariciones (2013: 200). Si bien esta afirmación resulta cierta en el caso de varias figuras galdosianas paradigmáticas, como Ido del Sagrario o Manuel Pez, hay numerosos ejemplos de lo opuesto, tal como sucede –el narrador incluso hace notar el deterioro producido por el paso del tiempo–, v. gr., en Isidora Rufete, Refugio Sánchez Emperador, o Francisco Torquemada.

Finalmente, debe destacarse la gran importancia que Casaldueiro concedió al procedimiento de la reaparición de personajes, que Galdós aceptó siguiendo la estela de Balzac. Este prestigioso crítico percibió el ejercicio de esta técnica como un medio para intensificar la verosimilitud, ya que las sucesivas variaciones en cuanto a la perspectiva empleada para tratar a los personajes –a través de la reaparición en diferentes novelas– multiplicaba las posibilidades de observación, y, así, de «asir la realidad» (1974: 76). Como Casaldueiro afirmó asimismo, Balzac ideó esta técnica para agrupar su obra en la totalidad por medio precisamente de este tipo de personajes. Preocupado por el propósito de que su obra emanara veracidad objetiva, el autor francés hizo pasar a uno y otro personaje de un primer plano a papeles secundarios para transmitir la sensación de que la sociedad es un mosaico vivo, del que el novelista extrae inopinadamente una vida al azar para centrarse en esta (1974: 77). Aun a pesar del impacto que Balzac supuso para Galdós en ciertos aspectos, como en este al que se presta especial atención, la asimilación y posterior aplicación por parte del autor español no fue inmediata, porque, como recuerda asimismo Casaldueiro, la recurrencia de personajes no arribó en rigor –los *Episodios* no pueden considerarse independientes, así como tampoco *La Fontana de Oro* o *El audaz*, que conforman una serie– a sus novelas hasta *El doctor Centeno*, ya en 1883 (1974: 77). Este detalle, sin duda, revela una vez más que Galdós jamás se limitó sencillamente a reproducir conceptos, temas o técnicas sin imprimirles su particular saber hacer novelístico.

3. LA REAPARICIÓN DE PERSONAJES EN LAS NOVELAS CONTEMPORÁNEAS DE GALDÓS

Este apartado ha sido planteado para introducir algunas de las principales posturas teóricas acerca del personaje en la novelística de Galdós, así como acerca de la dinámica de la reaparición. En última instancia, en este punto se pretende ofrecer las bases teóricas sobre las que se sustenta el enfoque analítico que se ha elegido para llevar a cabo el estudio de esta tipología de figuras novelescas. La revisión que se presenta aquí sobre ciertos estudios realizados en torno al personaje, así como en relación con la recurrencia empleada en las novelas del autor canario, no pretende ser exhaustiva ni definitiva. No obstante, los estudios referidos provienen de destacados y reconocidos estudiosos del autor, razón por la que se considera oportuno mostrar estas perspectivas. Por lo tanto, la pretensión en ese sentido es, más que reflejar una extensa relación de carácter cuantitativo, abordar aquellos aspectos más significativos que han de ser considerados respecto a cómo plasmó la reaparición Pérez Galdós.

En otro sentido, ha de señalarse que esta revisión que se ofrece de diversos enfoques tiene un carácter contextualizador. A ese respecto, si bien no se pretende rebatir ni confrontar las diferentes posiciones en relación con la que aquí se postula, se aportan ciertas puntualizaciones o precisiones iniciales sobre algunos aspectos o enfoques determinados cuando se estima oportuno. Esta dinámica, en cualquier caso, avanza, desde un punto de vista de argumentativo, el corpus de análisis e interpretativo que se explicita en los apartados correspondientes, así como en las conclusiones finales. En otro orden de cosas, un último punto de este apartado lo constituye un recorrido por todos aquellos fundamentos teóricos que han sido adoptados para acometer este trabajo, los cuales se justifican partiendo precisamente de aquellos rasgos que particularizan el objeto de estudio.

3.1 CONSTRUCCIÓN Y CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL PERSONAJE GALDOSIANO

Existe un amplio consenso en torno a la opinión de que el personaje es el eje fundamental creativo de Pérez Galdós, la auténtica marca de distinción de su novelística, por encima del tratamiento de la trama. En este sentido, resulta perceptible a lo largo de la producción de Galdós que, incluso en la época de sus novelas de tesis, importan más los personajes; así, se distinguen por sus motivaciones, sus condicionamientos, así como por la elaboración verosímil y creíble de sus actos. La fuerza de estas personalidades ficticiales

que Galdós creó, por lo tanto, dejaba en un segundo plano la historia que protagonizaban, aun cuando en esa primera época creativa aducida las tramas contenían los convencionales mecanismos folletinescos en cuanto a peripecias, anagnórisis, o situaciones de suspense en los finales de cada capítulo. A medida que la obra del escritor español maduró, dejando atrás ciertos rasgos románticos, la preponderancia del personaje en las novelas se acrecienta.

A partir de la publicación de *La desheredada*, en 1881, puede afirmarse que el sentido global de las historias sobre las que se desarrollan las tramas pasa a ser un asunto secundario, de igual forma que sucede con la intencionalidad pedagógica o la política. De ese modo, la interacción de los personajes, su expresividad y cómo son construidos a través de las páginas de la novela se establecen en la auténtica experiencia sobresaliente de la lectura de Galdós. Es más, resulta significativo que aparecen en escena en numerosas ocasiones personajes que parecen recorrer el texto desvinculados de las características funciones pormenorizadas por los estructuralistas. Estos no se destacan especialmente por las acciones que realizan, ni siquiera por la influencia o incidencia que su existencia suponga para la suerte de los acontecimientos decisivos para la trama. La importancia de esta clase de personaje –que ya no tiene por qué ser protagonista–, por lo tanto, se termina por evidenciar en creaciones ficticias de primer orden como Manuel Pez, José Ido del Sagrario y tantos otros similares.

A la hora de abordar una dimensión tan importante –asimismo tan abarcadora–, se ha considerado como necesario otorgar prioridad a ciertos aspectos que pueden resultar relevantes para la perspectiva que se ha escogido dentro de este trabajo, con el objetivo de que estos puedan operar aquí como base teórica elemental en relación con algunos puntos que se acometen en el trabajo analítico. Desde esta perspectiva, se opta por no dar cuenta de consideraciones de tipo funcional, psicológico, histórico o social, ya que resultan irrelevantes para el enfoque que se ofrece en este trabajo. Por ende, al margen de alguna cuestión de menor calado –pero considerada significativa por distintos motivos que serán justificados–, se han de mostrar diversas intervenciones por parte de reputados expertos en este autor acerca de categorías configuradoras del personaje galdosianas ampliamente estudiadas como el discurso, las dimensiones del espacio y del tiempo, la caracterización o trazado del personaje, el tipo galdosiano o la *apronimia*²², dimensión esta que trata la relación que se establece entre un nombre y su idiosincrasia.

²² En lo que se refiere a este término, se considera oportuna esta denominación empleada por Valles Calatrava y Álamo Felices por su adecuación conceptual a los propósitos planteados en este trabajo. Acto seguido, se ofrece la aportación al respecto de Valles Calatrava: «Un caso especialmente resaltable en lo concerniente a la denominación del personaje es la *apronimia*, un recurso que vincula el antropónimo de un ser ficcional a alguna faceta de su personalidad, profesión o aficiones» (Valles Calatrava, 2008: 169). En cuanto a Álamo

Ha sido reconocida en muchas ocasiones la labor de documentación y observación que Pérez Galdós solía llevar a cabo como trabajo de campo previo para la elaboración de sus personajes. A este respecto, Laureano Bonet rescató las propias palabras de Galdós acerca de este particular, refiriéndose a *Misericordia*:

En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria, dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del Sur de Madrid (*Apud* Bonet, 1990: 87-88).

En relación con el estudio y trabajo previo antes de la plasmación en la escritura, un estudioso de la obra de Galdós como William H. Shoemaker señaló que este autor empleó como método habitual realizar bocetos a lápiz de los diferentes personajes –una costumbre heredada de su etapa como periodista–, un proceso que, según el estadounidense, se hace evidente en la forma con que Galdós realiza retratos descriptivos: «to sketch verbal portraits (portraits). This is doubtless related to his habit of making pencil or pen-and-ink drawings of characters, especially their heads, before writing about them²³» (1980: 124).

Algunos autores que han tratado crítica y ampliamente la obra del autor español, como el señalado Shoemaker, han dedicado espacio a una cuestión paralela, extratextual, como puede ser la de confirmar paralelismos entre los personajes y sus correspondientes modelos de carne y hueso. Si bien este asunto podría no ser considerado como relevante dentro del marco de este estudio, con el objeto de ofrecer una panorámica representativa de todas las direcciones que han seguido los estudios galdosianos en relación con la construcción del personaje se refleja aquí esa perspectiva por su íntima conexión con el asunto previamente tratado de la observación y documentación referencial del escritor. El hispanista estadounidense, así, afirmaba: «The biographical nature of the novels might well be supported also by the fact, assertion, or belief that many of Galdós' characters themselves, some major, some secondary, had living models, persons whom Galdós knew²⁴»

Felices, este estudioso daba cabida aludiendo, precisamente, a un estudio previo en colaboración con Valles: «La aptronymia procede a denominar a partir de un rasgo del personaje» (Álamo Felices, 2006:205).

²³ «Esbozar retratos verbales. Esto está, sin duda, relacionado con su hábito de hacer dibujos con lápiz o con pluma y tinta de personajes, especialmente de sus cabezas, antes de escribir sobre ellos» (Traducción personal).

²⁴ «La naturaleza biográfica de las novelas podría ser sostenida por el hecho, certeza o creencia de que muchos de los mismos personajes de Galdós, algunos principales, algunos secundarios, tuvieron como modelos seres vivos, personas a las que Galdós conocía» (Traducción personal).

(Shoemaker, 1980: 115). En ese mismo sentido, Shoemaker, aludía al escritor y periodista Ramón Pérez de Ayala para sostener este punto de vista, aunque reconocía que esta conexión entre personaje y persona es irrelevante, en suma (1980: 115-116).

En otro orden de cosas, ha de tratarse un elemento de gran importancia dentro de la novelística galdosiana como son los espacios. A este respecto, Ricardo Gullón indicó que, en relación con la construcción del personaje galdosiano, fue una técnica usual del escritor español introducir a este en la novela mediante una minuciosa pormenorización del ambiente en el que se desenvuelve. Según este estudioso, este conocimiento con que se dota al lector facilita, por medio del contraste, las acciones o reacciones que el personaje correspondiente tendrá más adelante, en lo que se considera como un movimiento de superación o cambio respecto al estatus previo (R. Gullón, 1973: 93). Gullón ejemplificaba esta técnica con Rosalía Bringas, pero podría ser aplicable a otros personajes protagonistas como Isidora Rufete, Felipe Centeno, Marianela o Tristana. En una obra en la que abordó las diversas técnicas creativas de Galdós, Gullón dedicó atención de igual forma a la dimensión espacial, que fue tratada sistemáticamente en cuatro obras paradigmáticas (R. Gullón, 1970), que pueden considerarse aquí como suficientemente representativas en lo que se refiere a este aspecto. Señalaba Gullón que la diversidad de espacios, de ambientes –convenientemente documentados por el autor–, provee una sensación de realidad intensificada al lector (1970: 176). Según el crítico, los espacios de sus novelas no son meros escenarios susceptibles de ser descritos como una escena de costumbres, sino copartícipes de la construcción del personaje, porque actúan como significantes; más que escenas, los diversos espacios galdosianos dan cabida a momentos (1970: 174-175) en los que los personajes se comportan, hablan y actúan como debiera comportarse cualquiera en según qué sitios: una plaza de toros, un café, un manicomio, una pensión. Así, Galdós ni ofrece meras descripciones neutras o naturalistas de los diversos espacios, ni estos están desvinculados de sus personajes como simples escenarios de fondo. En otro sentido diferente, Mariano Baquero defendió la idea de que, con frecuencia, la casa donde viven los personajes supone una simbiosis con ellos, de suerte que ambos son interdependientes (Baquero Goyanes, 1963: 55). En consecuencia, ese ambiente, según afirmó este estudioso, es sometido en ocasiones por Galdós a un proceso de humanización merced al cual escenario y persona son caricaturizados (1963: 56-57).

Otro aspecto de gran importancia para la caracterización del personaje galdosiano es el que atañe en términos generales a su descripción física –prosopografía–, o, con mayor concreción el referido a su fisonomía facial: el retrato. Sobre este punto, resulta destacable la contribución que Mariano Baquero realizó acerca de la importancia, precisamente, de las

caricaturizaciones en la novelística de Galdós (1963: 43-82). El estudioso español consideró que los retratos de Galdós, aunque en muchas ocasiones parecieran grotescos, hiperbólicos, contenían la verdadera esencia del realismo español, que fluctúa entre la crudeza y la irrealdad: «entre el dato realista [...] y la desmesura caricaturesca» (1963: 62). Como influencias evidentes de Galdós, Baquero señalaba a Francisco de Quevedo y Charles Dickens, así como a Mariano José de Larra. Acerca de este particular, el hispanista Peter A. Bly también coincidió en señalar que Dickens, por medio de la ridiculización y del humor, mostraba las diferentes caras del ser humano, lo que inspiró a Galdós para crear personajes ricos, complejos, perfectamente individualizados, además de representantes de un tipo concreto (Bly, 2004: 13). El uso de la ironía, tal como señaló Baquero (1963: 54), es también frecuente en Galdós como contrapunto lúdico, una vez que se ha ofrecido una descripción hiperbólica. Además, Baquero añadió que un procedimiento característico en el novelista consiste en proyectar el entorno sobre ciertos personajes, de suerte que no se sabe dónde comienza o termina cada cuál: «un especial marco configurador, que es como su prolongación o complemento» (1963: 62).

En las siguientes líneas se aborda una dimensión tan fundamental para la concepción del personaje como el discurso novelesco, que se expresa mediante la voz del narrador y la de los personajes. Cuando se trata el aspecto del discurso en relación con la construcción del personaje, ha de discernirse, en primer lugar, entre la voz narrativa y la de los diferentes personajes, expresada en toda la gama posible de modos más usuales. Cuando se trata de la voz del personaje, esta se reproduce en forma de discurso directo, monólogo interior, discurso indirecto libre, etc.; esos discursos aportan información al lector sobre todo aquello que se configura en su mente como el concepto del personaje. Las descripciones o el relato de las acciones –por parte del narrador, o en boca de otros–, así como los distintos puntos de vista, o las características discursivas del personaje en particular –su caracterización lingüística, medio expresivo, o los diversos temas que aborda, además de los modos referidos– son los elementos que, en resumidas cuentas, lo constituyen desde el principio hasta el fin de un texto.

Según señaló Ricardo Gullón, el lenguaje de los personajes galdosianos tiene la propiedad –válida también para su arte de narrar– de ser fluida, sencilla; la oralidad carece de complejidad, desprovista de afectación, se ajusta a los distintos tipos de personajes (1973: 260-261). Este crítico aseguraba que el lenguaje de cada personaje nunca fue un elemento meramente empleado para mostrar una caracterización diafásica o diastrática: «es un rasgo caracterizador de primer orden [...] Las insuficiencias léxicas y las inseguridades en cuanto

a pronunciación de ciertas palabras hacen que Fortunata calle, o no acierte a decir lo que quisiera decir. Los cambios de posición de Torquemada se reflejan sobre todo en su modo de hablar y en su adquisición de vocablos refinados» (1973: 262). Como bien sugirió Gullón, esa concreción idiosincrásica mediante el lenguaje alentaba un fin tan práctico como el de establecer la particularidad gracias a la expresividad discursiva del personaje; dicho de otra manera: la adscripción de uno u otro personaje a un estrato social determinado no es determinante, en principio, a la hora de crear la expresión de cada personaje en la novelística de Galdós. Otro aspecto que abordó sucintamente este estudioso acerca de la expresión discursiva hace referencia a las muletillas, expresiones y frases hechas que numerosos personajes de Galdós utilizan (1973: 263). Gullón afirmaba que esta prolijidad pretende reflejar la torpeza mental o expresiva de ciertos personajes como Cándida García Grande (*es una cosa atroz*) o Francisco Muñoz y Nones (*esto es claro como la luz del mediodía*) (1973: 263), que emplean ciertas frases hechas o términos como auténticos tics, pero se podría ejemplificar con decenas de casos de igual tenor.

Por su parte, Luis Beltrán Almería, junto con Juan Varias García, prestaron asimismo una gran atención al discurso del personaje novelesco de Galdós en un trabajo al respecto (Beltrán Almería; Varias García, 1991: 513-533), en el que revisaron los distintos cauces de su expresión: el diálogo, el monólogo, el libre fluir de conciencia y otras subcategorías. Estos autores afirmaron que el autor canario entendió el discurso del personaje de acuerdo a una orientación verbal-analítica. Esto es, se presta especial atención a la forma expresiva como un valor individualizador de caracterización social e incluso moral, a diferencia de la anterior época romántica, cuando importaba más el contenido, la verdad que el personaje anhelaba transmitir (1991: 514-518). Beltrán y Varias afirmaron que el diálogo supone la técnica predilecta expresiva del personaje galdosiano, si bien el monólogo adquirió una importancia progresivamente mayor en la madurez de la obra novelística del autor canario (1991: 518).

En otra línea de trabajo distinta, el hispanista estadounidense Stephen Gilman abordó la expresividad del personaje galdosiano para ensalzar este por su enorme riqueza, además de por su fidelidad en relación con la lengua *real*²⁵ de la calle (Gilman, 1981: 253-254). Una marca distintiva de la oralidad que el autor español emplea para sus personajes, según este estudioso, es el frecuente empleo de tópicos y lugares comunes –como R. Gullón apuntó, asimismo– en el marco de los lugares de encuentro social de su época, exagerando lo que Gilman asume como el reflejo de un estado de degeneración sociolingüístico (1981: 254).

²⁵ La cursiva es mía.

Ahora bien, a diferencia de autores como Henry Fielding, que se mostraba crítico con la vulgaridad, o de Émile Zola –con propósitos de denuncia social–, este estudioso argumenta que Galdós, por la forma de tratar humorísticamente a sus personajes, mostraba afecto –e incluso una adicción hacia esos *topoi* culturales, que eran un consuelo para él– hacia esos usos del lenguaje, petrificados para siempre en sus novelas (1981: 256-257). Frente a aquellos que acusaron a Galdós de simpleza estética –los autores que surgen citados en relación con esta recurrente crítica suelen ser Valle-Inclán o Unamuno–, Gilman negó semejante extremo, y adujo que el novelista canario se parecía a Twain o a Dickens en el sentido de que era perfectamente capaz de manejar registros de una u otra índole sin que por ello su estilo se viera empobrecido o alterado: «depending on the specific oral situation, he alternately or even simultaneously chastises the banality and saves the poetry of his novelistic language²⁶» (1981: 259). Una consideración adicional de este autor fue realizada acerca de la capacidad de Galdós para transmitir un aspecto como la prosodia del personaje. Gilman sostuvo este punto de vista afirmando que son numerosas las ocasiones en las que las palabras de los personajes son apuntaladas por descripciones –procedente del narrador, claro está– acerca de la semejanza de una voz con un animal u objeto, el volumen, la entonación o el acento (1981: 265-266). En cuanto a la caracterización discursiva del personaje, de acuerdo al estadounidense, la cima fue alcanzada por Galdós en su novela de 1886-1887 *Fortunata y Jacinta* (1981: 261). Por extensión, conviene indicar aquí que S. Gilman vio en el personaje Francisco de Torquemada la obra maestra de la caricaturización verbal galdosiana, por la amplitud y riqueza con que el discurso es utilizado en su caso (1981: 267).

A este respecto, merece ser destacado que este personaje no solo se distingue por esa abundancia expresiva –además de los numerosos modos que este utiliza como medio de expresión–, sino además por su progresiva evolución a lo largo de sus sucesivas apariciones novelescas, que logran plasmar un proceso de caracterización discursiva de primer orden. Por añadidura, el caso de Torquemada se distingue por el fenómeno metalingüístico que se introduce en su caso, gracias al cual el narrador y el propio personaje reflexionan sobre el empleo y mejora de la expresión del personaje, cuyo objetivo es la adaptación social al elevado estado al que accede este. En otro sentido, resulta de interés indicar que la diégesis directa equívoca, de intenciones falaces –si se prefiere, irónica o sarcástica–, es una dimensión inherente en innumerables personajes de Galdós. De igual modo, el recurso

²⁶ «Dependiendo de la situación oral en concreto, él purifica alternativa o incluso simultáneamente la banalidad, y salva la poesía de su lenguaje novelesco» (Traducción personal).

frecuente de mentir resulta muy habitual en el propio discurso de los diferentes narradores, ya sean estos heterodiegéticos o autodiegéticos, como en los casos de *El amigo Manso* o *Lo prohibido*.

En lo que se refiere a las diferentes tipologías de personajes que pueblan el universo de la novela galdosiana, aquí se llamará la atención sobre ciertos tipos que han merecido la atención de los estudiosos. De entre la amplitud del universo galdosiano, no cabe duda de que una categoría en especial ha atraído la atención de la crítica especializada: el personaje trastornado, peculiar o, sencillamente, estrafalario. En relación con la particular serie de personajes que serían admisibles dentro de esta categoría –sean considerados, por ejemplo, Ramón Villaamil, José Ido del Sagrario, Jesús Delgado, Isabel Godoy o, incluso, José Relimpio–, resulta revelador que se hayan publicado incluso monografías sobre el particular, tales como la que el hispanista Peter A. Bly dedicó a este asunto (Bly, 2004). Según este estudioso, la amplia variedad de personajes extravagantes de Galdós –que él etiqueta como *excéntricos*– podrían cumplir una función de sabiduría oculta, de la misma forma que los antiguos bufones; en el caso del novelista español, se trataría de *idiotas sabios*²⁷ (2004: 9-10). De acuerdo con Bly, para Galdós resultaron fundamentales como influencia directa en la caracterización de este tipo de personajes –así como para cualquier otra clase– el costumbrismo de Mesonero Romanos y la maestría caricaturesca de Charles Dickens (2004: 10-16). Según este estudioso, esta clase de personajes fue concebida para que estos fueran planos –en la terminología de E. M. Forster–, con rasgos acusados para que fueran rápida y fácilmente reconocibles para el lector fiel. Sin embargo, alguno de estos personajes traspasó la frontera de su apariencia física o de cierta frase idiosincrásica, dominando el texto de ciertas novelas gracias al deseo de Galdós de dotarlos de personalidad (2004: 168-169).

El mismo W. Shoemaker también se ocupó de los personajes caracterizados de esta forma (1980: 132-139), acerca de los cuales Galdós se documentó por medio de amigos suyos médicos como Tolosa Latour, Simarro y Esquerdo (1980: 139). Shoemaker afirma que Galdós recreó las diversas enfermedades mentales de una manera magistral, difícilmente igualable (1980: 139). Según este hispanista, Galdós introducía la particularidad de este tipo de personajes por medio de la exteriorización de esa condición mental deteriorada en particular (1980: 135-137); es decir, gracias a la caracterización discursiva o a través de sus acciones en la novela –los signos externos, en suma–. En lo que supone una relación muy cercana con el personaje excéntrico –o directamente trastornado–, ha de mencionarse aquel

²⁷ “Wise fools” en el original.

que podría percibirse como quijotesco. Habida cuenta de la reconocida influencia de Cervantes en Pérez Galdós, no resulta extraño que el modelo del caballero andante hubiera logrado materializarse en varios de los personajes del novelista canario. En ese sentido, algunos de los más reconocidos rasgos de don Quijote –sintetizados en su afán idealista, reconocido como absurdo, de luchar por una causa perdida– pueden apreciarse en varios personajes de las novelas contemporáneas, que podrían, así, ser calificados como quijotescos, tales como Isidora Rufete, José Relimpio o Ramón Villaamil.

A la hora de establecer categorías o tipos de personajes, cabe insistir en el hecho de que la representación de la mujer es preponderante en la novelística galdosiana. Esa realidad ha sido refrendada por medio de numerosos estudios que se han realizado al respecto de la cantidad y calidad del trabajo de Galdós en la construcción de personajes femeninos verosímiles, tanto de primer orden –las protagonistas Gloria, Perfecta, *Benina*, María Egipcíaca, Isidora, Tristana o Halma– como secundarios. De entre todos los trabajos realizados en torno a la mujer galdosiana, merece la pena hacer mención a la monografía que Jiménez Gómez (2019) ha elaborado al respecto –desde una perspectiva de estudios de género–, y sobre la que se tratará más adelante. Se puede, así, coincidir con W. Shoemaker cuando afirmó lo siguiente: «as a creator of characters Galdós did better with women than with men²⁸» (1980: 119). Este autor indicó, sin embargo, que esas mujeres tan bien analizadas –y, por ende, representadas en el texto– suponían una discriminación en relación con los personajes masculinos, perfilados más bien a partir de sus defectos; en esa línea, Shoemaker aduce, aludiendo a un estudio sobre este tema de John P. Netherton y Elizabeth T. Stout, que las descripciones son meramente convencionales para los hombres, pero entusiastas para las mujeres (1980: 119-120). El estadounidense refirió el análisis que E. Stout llevó a cabo sobre las mujeres galdosianas destacando que, aunque Galdós no creó ninguna mujer universal, sí legó muchas inolvidables mujercitas (1980: 120).

Ciertas consideraciones añadidas pueden incorporarse aquí acerca de un aspecto relativamente ancilar en relación con la construcción del personaje: la posible relación entre su idiosincrasia y el nombre con el que se le denomina textualmente, esto es, el concepto previamente referido de la aptronymia. Si bien un nombre constituye un significante estático, este es capaz de albergar posibilidades tanto denotativas como connotativas, ya que, gracias a este, el lector puede establecer rápidas conclusiones y paralelismos lúdicos de una eficacia notable. William Shoemaker dedicó cierta atención a esta faceta creativa galdosiana, que

²⁸ «Como creador de personajes, Galdós lo hizo mejor con las mujeres que con los hombres» (Traducción personal).

consideró simbólica: «directly appropriate or negatively ironic²⁹» (1980: 123). Este autor consideró que esos nombres aludían a cualidades personales, y forman parte integrante de los retratos correspondientes de cada personaje. Cabe añadir que esta faceta, dadas sus posibilidades caracterizadoras de cara al lector, constituye uno de los componentes incluidos en el modelo de análisis desarrollado, tal como se explicita en el apartado destinado al efecto.

3.2 LA REAPARICIÓN DE PERSONAJES GALDOSIANOS Y LA CRÍTICA

Suele aceptarse entre muchos de los estudiosos galdosianos que Vicente Gaos fue el primer investigador en llamar la atención –si bien de una forma muy sucinta– acerca del uso de personajes recurrentes por parte de Pérez Galdós. En esa primera aproximación, este autor recordaba que ya Cervantes empleó la recurrencia antes que Balzac: «Balzac se alababa de ser el inventor de este procedimiento. Ignoro si fue el primero en aprovecharse de él sistemáticamente, pero, en esencia, el procedimiento es mucho más antiguo. Cervantes no lo ignoraba» (Gaos, 1952: 215). Por otra parte, Gaos, al razonar acerca de la intencionalidad artística del uso de este mecanismo, destacó el efecto del reconocimiento en el lector, quien percibía una sensación de realismo amplificado proveniente del personaje y de su mundo (1952: 215). Como puede apreciarse, en estas consideraciones quizá intuitivas ya se introdujo el elemento fundamental de esta técnica: la participación del lector, sin la cual esas percepciones o evaluaciones que señalaba el estudioso valenciano no serían posibles.

Al margen de la importancia inaugural de esta primera aproximación concreta, así como crítica al fenómeno de la recurrencia, tal y como indicó Laureano Bonet –en una obra recopilatoria que este publicó acerca de los textos del autor canario sobre literatura–, dos estudiosos tan reputados como Leopoldo Alas *Clarín* y Marcelino Menéndez y Pelayo ya percibieron este mecanismo creativo en la misma contemporaneidad que su colega literario:

Tanto L. Alas como Menéndez y Pelayo se percataron pronto de las insospechadas posibilidades de este procedimiento utilizado ya en los primeros *Episodios Nacionales*. Dicho recurso, en efecto, inyecta a la narrativa galdosiana de una poderosa naturaleza biológica con la que se pretende reflejar todos los movimientos internos (ideas, mitos, fantasmas sentimentales) y externos (modas, costumbres) de la sociedad española (Bonet, 1990: 91).

²⁹ «Directamente apropiados o negativamente irónicos» (Traducción personal).

En las referencias aludidas por Bonet, ambos autores incidían en las posibilidades de ese todo global –«de una poderosa naturaleza biológica» (1990: 91), como señala este estudioso–, y en los dos casos, además de destacarse las posibilidades evocativas de este procedimiento empleado por Galdós, ellos establecieron una conexión con el antecedente que había supuesto el novelista galo Honoré de Balzac.

Si se sigue un criterio cronológico, han de acogerse en primera instancia las afirmaciones de Leopoldo Alas, quien en 1888 –en el marco de una crítica literaria de la novela *Miau*– identificaba la obra galdosiana con un magno proyecto que desbordaba las novelas independientes: «hay que ver algo parecido al monumento literario que se llama *Comedia humana*, de Balzac, en esta larga serie de novelas [...] Zola en Francia y Galdós en España siguen propósitos análogos al del gran genio realista del siglo XIX, sin que llegue el parecido a imitación servil» (Alas, 1991: 171). Además, el crítico español destacó con agudeza esa atmósfera que la recurrencia logra proyectar –como proyección de su quehacer– en el lector fiel del novelista de *Fortunata y Jacinta*: «Galdós vive, como pez en el agua, en medio de sus Peces, Cucúrbitas, Villaamiles, etc., etc., así inventados como reales; pues por la mañana habla con ellos en su despacho, con la fantasía, y por la tarde los saluda de veras, trata y estudia en el salón de conferencias, en la calle, en el paseo» (1991: 174).

Por su parte, Marcelino Menéndez y Pelayo, en las especiales circunstancias que proveyó la admisión de Pérez Galdós en el seno de la Real Academia Española en 1897, situó –como hiciera pocos años antes Alas– al novelista español en pie de comparación nuevamente con Balzac al interpretar su producción como una suma interrelacionada: «artífice valiente de un monumento que, quizá después de la *Comedia humana*, de Balzac, no tenga rival, en lo copioso y en lo vario» (Menéndez y Pelayo, 2002: 42). Asimismo, el académico santanderino acudió nuevamente al autor francés –refiriéndose a un grupo de novelas que algunos estudiosos denominan *novelas españolas contemporáneas*– para señalarlo como influencia patente del procedimiento bien asimilado por Pérez Galdós: «más de veinte obras diversas, algunas de ellas muy extensas, en tres ó cuatro volúmenes, enlazadas casi todas por la reaparición de algún personaje, ó por línea genealógica entre los protagonistas de ellas, viniendo á formar todo el conjunto una especie de Comedia humana, que participa mucho de las grandes cualidades de la de Balzac» (2002: 74). En este fragmento merece ser destacada la percepción con la que Menéndez y Pelayo comprendió la función unificadora que lleva a cabo el recurso de la recurrencia, así como la posibilidad de carácter biológico que un proyecto semejante traslada desde la vida a la ficción: la factibilidad de representar y de extender la vida por medio de la saga familiar. En ese sentido,

no cabe duda de que semejante facultad tuvo su cabida por medio de una familia tan singularmente galdosiana como los Pez.

A la hora de ofrecer una revisión más concreta acerca de las diferentes perspectivas que estudiosos y críticos literarios han vertido acerca de esta dimensión de la producción de Pérez Galdós, valga como introducción al respecto una reflexión del destacado galdosista José F. Montesinos, quien afirmó lo siguiente al respecto de esta clase de personajes:

se diría que son independientes de la voluntad del autor [...] tan frecuente es que los personajes secundarios no se resignen a serlo y exijan el tratamiento que les es debido. Ello suele dar lugar a reapariciones que no son siempre recuerdo de procedimientos balzacianos; ahora las razones pueden ser otras (Montesinos, 1968: X).

Montesinos aludía con estas palabras a la progresiva autonomía de los personajes galdosianos –cada vez más, estos se explican a sí mismos– mediante su propio discurso, o a través de sus actos, sin una intervención del narrador tan acusada³⁰ a partir de *La desheredada*, una tendencia que ilustra con el masivo uso de personajes recurrentes a partir de esa novela. En ese mismo sentido, Joaquín Gimeno Casalduero coincidió con Montesinos al afirmar lo siguiente: «Para Galdós el personaje ni comienza ni acaba con la obra, la trasciende, por el contrario; reaparece a menudo en sus novelas, y sus reapariciones aseguran su vida independiente» (Gimeno Casalduero, 1972: 19-25). Son elocuentes las palabras de este estudioso, por lo tanto, en relación con tal aspecto: «Misión suya es también mantener al lector en la ilusión de que esos personajes viven con vida propia, tienen libérrimo albedrío» (1972a: 224). En efecto, tal como señalaba Casalduero en ese fragmento señalado, esos personajes no se limitan a ser meras figuras de referencia. De ese mismo parecer fue Montesinos, quien destacó que estos asumen papeles y configuraciones muy diversas en su reaparición dentro del mundo galdosiano: «Galdós no tuvo de las que suelen ser llamadas “figuras secundarias” [...] Debió de pensar que cada una de ellas tenía su propia vida y que esa vida podía ser interesante en sí misma, no sólo como función de tal o cual asunto» (Montesinos, 1972a: XXI). Es decir, que en cada ocasión –a veces, incluso en el marco de una misma novela–, según el distinto prisma desde el que se abordara este universo, mostraría en su lente a uno u otro personaje, con intensidad variable, además.

³⁰ Se hace referencia aquí a las, hasta entonces, habituales intervenciones del narrador en forma de largas digresiones reflexivas acerca de asuntos tales como la moral o la sociedad; esta inserción de la opinión o del juicio del narrador eran características de la novela de tesis y, naturalmente, de la primera época del autor canario.

En ese sentido, otro aspecto interesante al que hacía mención Montesinos es la red de personajes que parecen pulular como fondo en muchas de las novelas de Galdós: «Sus novelas son vidas entrecruzadas, no siempre vistas allí donde se pueden considerar como interdependientes. Es raro que Galdós modele relieves para sus fondos; casi todas sus figuras son exentas» (Montesinos, 1968: 10). En ese fragmento aludido, el crítico alude al peso e incidencia que los diversos personajes ostentan en sus diferentes apariciones novelescas. Empero, podría relacionarse este logro literario del novelista español con la aparente independencia de cierto tipo de personajes, que, aun a pesar de la cantidad de texto que muchos ocupan en diferentes novelas –por ejemplo, José Ido del Sagrario, o Manuel Pez–, no incide en absoluto en muchas ocasiones en el discurrir de la trama. Así, las apariciones de esta clase de personajes parecen albergar un peso y un valor propio, una especificidad que no se imbrica, en todo caso, con la trama de la novela correspondiente. Por esa razón, sus apariciones parecen responder a unas pretensiones no funcionales.

Sobre este punto, R. Gullón convino asimismo en que la mayoría de personajes de Galdós resultan unas entidades ficcionales tan independientes –no supeditadas, se insiste, a las diferentes necesidades de la intriga– debido a que el novelista no pretendió ser un reformador, sino un escritor capaz de actuar como observador (1973: 95). Es decir, Galdós puso de relieve, mediante su particular maestría para crear personajes, que resulta factible la introducción y pervivencia de personajes que no sean meros portavoces e instrumentos de una tesis apriorística del autor. Aún más, muchos de ellos no parecen representar de forma arquetípica ningún grupo o clase social en el sentido sociológico de la crítica socialista. Naturalmente, ha de aducirse que esa idea planteada por Gullón es relativa, ya que esa perspectiva se logró consolidar en la novelística galdosiana una vez superadas las llamadas novelas de tesis, y a partir ya de *La desheredada*, de esta forma.

En relación con esta clase de personajes, Montesinos opone los que él considera *funcionales* –para lo que ejemplifica con Augusto Miquis o, más representativamente, con Moreno Rubio– carentes de un verdadero desarrollo (1968: 15). En relación con esta afirmación, ha de hacerse un inciso para recordar –sin rebatir el sentido global que aportó Montesinos– la extensa e importante intervención en *La desheredada* de Augusto Miquis. Por otro lado, esa funcionalidad a la que se refirió Montesinos no parece ser asimilable por este estudioso al concepto del estructuralismo francés para la funcionalidad del personaje –cuya ejemplificación más notoria resultó de los trabajos del lingüista A. J. Greimas, entre otros–, sino obedecer, más bien, a un intento de este por reflejar tipos de personajes dentro de su mundo novelesco rápidamente reconocibles por parte del lector fiel. Esta tipología de

personajes asumiría, según esto, la línea empleada por Balzac de utilizar con frecuencia personajes representativos para una profesión, una clase social, y así, sucesivamente. Respecto a ello, Peter G. Earle arguyó que la interdependencia entre los personajes es un elemento necesario dentro de la novelística galdosiana para que el efecto de sociedad suscitado no sea anónimo, sino concreto (Earle, 1971: 117-134). De ese modo, la reaparición de tantas caras conocidas juega un papel fundamental, e incluso aquellos personajes que parecen gravitar en ciertas novelas desvinculados de los protagonistas o ajenos a la trama principal realmente forman parte de un plan evocador de un alcance más amplio.

En lo relativo al problema de la temporalidad externa puesta en relación con la edad atribuida ficcionalmente a los personajes en cada novela, Montesinos consideró como manifiesto que Galdós cometió deslices en ese sentido, ocasionando paradojas o conflictos evidentes en alguno de sus personajes (1968: 63; 1991: 26-28). Según este estudioso, resulta sorprendente que la minuciosidad del autor canario sacrifique la coherencia cronológica en favor de este recurso sustentado mediante la utilización de ciertas figuras funcionales (1968: 64). Empero, Montesinos explicó finalmente este aspecto aduciendo que Galdós debió usarlos asociándolos más a ciertos rasgos –«modos de pensar, de decir, una actitud, un ademán» (1972b: 226)– que a su estricta historia interna, así como a su fijación cronológica en cuanto a temporalidad externa. Es más, Montesinos afirmó que en una novela como *La de Bringas* Galdós cometió deslices en cuanto a la coherencia de su mundo ficcional, en virtud de los cuales el novelista forzó, tal vez por descuido –aunque reconoce Montesinos que resulta difícil demostrar una cosa u otra– vínculos familiares inverosímiles (1968: 125-128). Harto improbable, si se considera, como el mismo galdosista señalaba, la sutileza y acierto que demostró el novelista canario en el manejo de la técnica de la reaparición de personajes. A pesar de las críticas o dudas que Montesinos esgrimió acerca de la necesidad o acierto de Galdós respecto a la recurrencia, esto no le impidió, paradójicamente, identificar sucesivos hallazgos devenidos de su utilización. En ese sentido, Montesinos llamó la atención sobre la utilización de personajes de recurrencia como apoyo de verosimilitud, nuevamente en relación con *La de Bringas*:

Cuando alude como conocidos a algunos personajes, por ejemplo, Doña Cándida, no dejará de recurrir a otro recurso que ya usó alguna vez, pero que desde ahora no deja de ser frecuente: el invocar el testimonio de otros entes de ficción para aseverar algún hecho [...] Este modo de refrendar la autenticidad de la ficción con elementos de la ficción misma estaba ya en el *Quijote* (Montesinos, 1968: 97).

Por otro lado, a pesar de reiterar este crítico en un prólogo a *Lo prohibido* lo que él consideraba deslices incomprensibles también en dicha obra (Montesinos, 1991: 26-28), reveló, precisamente, uno de los aciertos y propósitos fundamentales de la recurrencia: «todo depende de la pertinencia o eficacia de la reaparición o cita. Lo malo es que depende también de que el lector esté tan familiarizado con la obra de estos novelistas que sepa en todo momento quién es quién» (1991: 26). Más adelante en dicho texto, esa perspectiva desfavorable reitera –nueva paradoja en este sentido– la importancia que el lector galdosiano consigue como resultado de sus lecturas: «Por *Lo prohibido* pasa también –¿por qué?, ¿por qué no?– Manolito Peña [...] al que no haya leído esa novela³¹ se le escapa la ironía» (1991: 27).

De acuerdo con hispanista María-Paz Yáñez –quien se afirmó solidaria sobre este asunto con el punto de vista de Gimeno Casaldueiro–, los supuestos deslices no son tales, ya que obedecen a las necesidades funcionales de Galdós para cada circunstancia concreta; además, Yáñez consideró que bien podría haberse tratado de un juego intertextual entre el autor canario y la gran referencia que suponía para él Cervantes, que plasmó asimismo irregularidades de este tenor en sus obras (Yáñez, 2000: 853).

En otro sentido relacionado con el factor temporal también, W. Shoemaker indicó que Stephen Gilman ya había señalado –revisando este, a su vez, el trabajo al respecto de Hans Hinterhäuser– que el hecho de que ciertos personajes reaparezcan a lo largo del discurrir de los años ayuda al lector a que obtenga un sentido del paso histórico del tiempo desde un punto de vista biológico, así como del histórico (1980: 128). Sobre este último aspecto, cabría añadir que el estudioso germano se refería a los *Episodios Nacionales*, aunque ese nexo se consigue asimismo en cualquiera de las novelas contemporáneas, ya que estas aportan en la mayor parte de los casos continua información acerca de la temporalidad externa, e incluso acerca del discurrir de diversos acontecimientos políticos de orden estatal.

La profesora e hispanista Nelly Clémessy, por su parte, abordó la reaparición de personajes en la obra novelística de Galdós con el fin de dilucidar la originalidad del tratamiento de esta técnica por parte de este autor en relación con Balzac (Clémessy, 1983: 87-97). Con ese fin, la estudiosa francesa revisó las que, a su juicio, constituyeron las principales técnicas empleadas por el novelista a este respecto. Según Clémessy, Galdós utilizó de Balzac, en primer lugar, la reunión como entorno privilegiado para recrear el universo social. Otro procedimiento balzaciano sería la lista de enumeración, que pretende

³¹ Se refiere Montesinos, naturalmente, a *El amigo Manso*, cuya contraposición posibilita esa interpretación irónica la que el estudioso alude.

crear una atmósfera de realidad. Además, se indica que el trasiego de ciertos personajes desde provincias a Madrid y a la inversa responde a una argucia ya empleada por el novelista francés que logra expandir el campo espacial, más allá de la capital, donde transcurre el grueso de la obra. Los dos últimos recursos heredados por Galdós serían la referencia explícita dentro de la narración a un título anterior, así como el valerse de los rasgos más sobresalientes de un personaje conocido –reconocible rápidamente, así– para introducir los de uno nuevo. Aunque esta estudiosa concluyó que Galdós sencillamente aprovechó los procedimientos ya ideados por Balzac, afirmó de igual modo que el español los adaptó con provecho: «Galdós a eu le mérite de manier les procédés librement et avec habileté³²» (1983: 95). Así, Clémessy adujo que, a diferencia de Balzac, Galdós cuidó la coherencia de las historias internas de cada personaje en la inmensa mayoría de las ocasiones; esa coherencia fue lograda por esa red personajes que se extienden no solamente desde un punto de vista espacial, sino asimismo temporal, punto este conseguido gracias al cuidado que el autor español puso en respetar la renovación generacional: «la cohérence temporelle est renforcée par la réapparition de personnages à des époques successives de leur vie et même dans quelques cas par la présence de leurs fils et petit-fils»³³ (1983: 96).

La estudiosa estadounidense Martha G. Krow-Lucal, por otro lado, creyó que Galdós siguió las enseñanzas de Balzac en cuanto al uso de los personajes que reaparecen como un principio de economía ficcional, así como de estructuración interna de cada obra (1994: 157-161). Esta autora consideró que Galdós, de la misma forma que los poetas épicos retenían fórmulas asociadas a ciertos personajes, se valió de este recurso por dos motivos: en primer lugar, como medio de ayuda memorística propia, que lograba la siguiente asociación: «personajes y acontecimientos novelísticos» (1994: 158); de esta forma, esto le permitió ordenar la ingente masa social que abarcaban sus novelas. En segundo lugar, Galdós habría empleado este recurso con el fin de lograr una evocación rápida en el lector de ciertos tipos humanos, para lo que acudía a personajes representativos. Krow-Lucal aseguró que el mecanismo de la recurrencia tenía, en fin, el mismo efecto que el acorde musical asociado a una situación o a un personaje. De este modo, aunque el lector desconociera a dicho personaje, esta circunstancia no habría de suponer una desventaja (1994: 160).

En un artículo centrado en el personaje de José Ido del Sagrario, María del Prado Escobar Bonilla (1994: 137-150) trató una dimensión relevante de la reaparición: la

³² «Galdós tuvo el mérito de manejar los procedimientos libremente y con habilidad» (Traducción personal).

³³ «La coherencia está reforzada por la reaparición de personajes en momentos sucesivos de sus vidas y, en cualquier caso, por la presencia de sus hijos y nietos» (Traducción personal).

relevancia variable de estas figuras en una u otra intervención novelesca. La estudiosa española aseguró que Ido del Sagrario –así como otros– cumple funciones auxiliares dentro de la narración; en unas ocasiones, el personaje actúa como auténtico narrador alternativo, informando de diversos sucesos o acerca de la evolución de otros, y, en otras, se convierte en un verdadero alter ego metaliterario del autor, introduciendo su opinión acerca de asuntos de diversa índole (1994: 144; 145-147). Para la primera de esas funciones atribuidas, muchos de esos personajes enriquecerían, así, el punto de vista narrativo, rompiendo el enfoque único y omnisciente clásico de la novela decimonónica, acercando al autor canario a la teoría polifónica de Bajtin al respecto. De hecho, la estudiosa recordaba que, en esas ocasiones, el narrador se desvincula de cuanto refieren sus personajes (1994: 144), intensificando ese efecto de novela polifónica aducido. En lo que se refiere a la segunda función metaliteraria que Escobar Bonilla atribuyó a este relevante personaje secundario, esta autora señaló que Galdós siguió el camino trazado al respecto por Cervantes (1994: 147).

Al hilo de este asunto, Yáñez abordó también los rasgos de diversidad que los personajes recurrentes adquieren en las diferentes reapariciones, e intentó tipificar la índole y sentido de estas (Yáñez, 2000: 849-864). La primera gran diferencia que Yáñez destacó fue la de aquellos que pasan de protagonistas a secundarios y viceversa. Entre los personajes secundarios que, posteriormente, alcanzan el estatus protagonista esta autora destacó a Ramón Villaamil, Felipe Centeno o Amparo Sánchez Emperador. El recorrido inverso lo ejemplificarían, por su parte, figuras del tipo de Isidora Rufete. Respecto a Isidora –y acerca de personajes importantes como ella–, Yáñez añadió, acertadamente, que la gran cantidad de información que aporta su primer papel novelesco desencadena grandes posibilidades de connotación de cara a su reaparición (2000: 851). En lo que se refiere a los personajes en cuyas reapariciones estos cuentan con escasa relevancia cuantitativa –es decir, con apariciones escasas en términos de extensión textual–, la estudiosa hispano-suiza aseguraba que, aun a pesar de no contar estos con suficientes elementos caracterizadores, bastaban para no ser mostrados como un elemento artificioso: «suficientes, sin embargo, para integrarse en el discurso de las numerosas novelas en que intervienen» (2000: 852). Una consideración adicional por parte de esta estudiosa, en relación con José Ido del Sagrario, incidía en la permeabilidad del personaje galdosiano, su capacidad de absorción de ambientes a lo largo de sus distintas apariciones; una peculiaridad que abriría, según ella, una perspectiva de indagación interesante: «No he podido comprobar si esta cualidad de absorber rasgos de su entorno se extiende a otros personajes recurrentes galdosianos» (2000: 862).

Laureano Bonet otorgó, asimismo, una gran relevancia a la mutabilidad con la que los personajes recurrentes de Galdós aparecen ante el lector a lo largo de las novelas en las que intervienen gracias a la utilización de esta técnica:

los personajes adquieren una naturaleza poliédrica y ambigua, tal como ocurre con los seres reales: desde luego *son ellos*³⁴ (su individualidad intransferible e irrepetible), pero, al mismo tiempo, el estatus que poseen dentro del ciclo novelístico puede variar constantemente, lo cual creará un cierto desdoblamiento de su personalidad, siendo protagonistas en una novela, y en otras, por el contrario, un mero personaje secundario, una sombra, o incluso un recuerdo, casi una leyenda (Bonet, 1990: 90).

Así, Bonet aseguraba que justamente gracias a las diferentes perspectivas que se ofrecía de los personajes –en su trayectoria completa, se entiende–, así como de su función, o relevancia, se posibilitaba una construcción del personaje más realista (1990: 90-91). Ricardo Gullón coincidió con Bonet en relación con las posibilidades brindadas por el movimiento perspectivista que generan las reapariciones en diversas circunstancias, más allá del puesto de observación único del narrador omnisciente: «puesto en relación con muchos otros [...] rinde un máximo de posibilidades, muestra múltiples facetas [...] contribuye a humanizarlos y permite verlos como a los hombres se les ve en la vida cotidiana, a través de miradas diversas» (R. Gullón, 1973: 45).

En otra dirección digna de considerarse aquí indagó William H. Shoemaker, quien, abordando el proceso de construcción del personaje galdosiano, indicó que una de las fortalezas de la caracterización de muchos de estos personajes reside en su capacidad de crecimiento y evolución. Shoemaker, en ese sentido, se apoyó en Sherman Eoff y Joaquín Casaldueiro para afirmar que el dinamismo de ciertos personajes se produce a través de los años, a lo largo de varias novelas –sobre este punto, Ricardo Gullón también coincidió³⁵ (R. Gullón, 1973: 87)–. En ese sentido, recordaba el estadounidense el ejemplo con el que Casaldueiro ejemplificaba este proceso: Amparo Sánchez Emperador –*El doctor Centeno y Tormento*– y Augusta, en *La incógnita y Realidad*, respectivamente (Shoemaker, 1980: 120-121). Así, W. Shoemaker arguyó que el mayor valor de este recurso reside precisamente en la fragmentación que causa el hecho de que un personaje esté dispersado en varias novelas; solo después de que el lector ha leído a ese personaje en todos sus fragmentos puede concebirlo en su totalidad, y apreciarlo de forma retroactiva. En referencia a esta perspectiva,

³⁴ En cursiva en el original.

³⁵ «El novelista trataba con criaturas conocidas, siquiera en permanente proceso de crecimiento y transformación» (R. Gullón, 1973: 87).

el mismo Shoemaker señaló que, de forma similar a los métodos de composición pictórica cubista de Picasso –una percepción ya anticipada por L. Bonet, como se ha reflejado anteriormente–, esa idea bien podría haber respondido a un plan creativo previo³⁶ (Shoemaker, 1980: 130). El propio Joaquín Casaldueiro afirmó en su momento que a Galdós le importaban más el estudio y evolución de los personajes –aun circunscritos a su entorno social e histórico, por supuesto– que la sociedad por sí sola –como eje vertebrador objeto de reivindicación, denuncia, etc.–.

Con todo, en opinión de Casaldueiro constituyó un rasgo de orden naturalista comenzar a entender a los personajes como entes orgánicos –esto es, capaces de reflejar el paso del tiempo–, un rasgo perceptible a partir de *El doctor Centeno*, y más evidente en *Lo prohibido*, novela que considera la más cercana al naturalismo zolesco (Casaldueiro, 1974: 77-78). En ese sentido, la reaparición de personajes serviría adecuadamente al plan de historiar –como ya realizara Balzac, y, posteriormente, Zola– una familia, argumento que ejemplificaría con la saga de los Miquis, además de, sobre todo, con los Bueno de Guzmán de la novela *Lo prohibido*, novela considerada por este estudioso como ejemplo mejor logrado de las novelas naturalistas de Galdós (1974: 78). A este respecto, resulta cuando menos dudosa la adscripción naturalista de Pérez Galdós, ya que, en relación con la novela ejemplificada *Lo prohibido*, los rasgos de esa índole introducidos por el novelista podrían, más bien, ser interpretados de forma paródica. Por otra parte, en lo que respecta a las sagas familiares –sin que esto deba unirse a la idea del supuesto naturalismo galdosiano– aducidas por Bonet, un ejemplo más claro de tratamiento y evolución a lo largo de los años lo constituye la familia Pez, cuyos personajes más notorios son, asimismo, significativos personajes recurrentes: Manuel Pez, Rosita Pez o Joaquín Pez. En todo caso, la relación de los novelistas españoles con el naturalismo –entendido en la concepción francesa que epitomiza Émile Zola– siempre ha de asumirse con prevención, ya que las diferencias ideológicas de fondo que latían entre las letras francesas y las españolas han suscitado desde hace mucho tiempo un amplio debate, del que parte de la novelística de Pérez Galdós forma parte.

³⁶ «only later, as he neared completion of the painting, did it become clear to the beholder, as Picasso gradually filled in the whole picture, that the parts had indeed been in Picasso's mind from the beginning as integral to the whole composition» (Shoemaker, 1980: 130) / «tan solo posteriormente, cuando se acercaba a la conclusión del cuadro, se hacía evidente para el observador, conforme Picasso completaba el cuadro entero, que las partes habían estado, sin duda, en la mente de Picasso desde un principio, como integrantes de la composición entera». Traducción personal.

En estrecha relación con la perspectiva zolesca de plasmar literariamente el devenir de un personaje a través de diversas novelas –a saber, su punto de vista genealógico, de naturaleza hereditaria como expansión natural–, resulta pertinente atraer a este estudio las consideraciones que aportó Mariano Baquero (Baquero Goyanes, 1949: 271-283) en fechas bastante tempranas³⁷, desde un punto de vista crítico. En un artículo acerca de la construcción novelesca y de sus límites, este estudioso comparaba los distintos enfoques que emplearon en su día Balzac y Zola para reflejar de una forma verdaderamente realista –aunque con propósitos autoriales distintos– la amplia extensión que ofrece la sociedad humana; mientras que la dinámica llevada a cabo por Balzac fue de orden «horizontal» (1949: 271-283) –mediante un escrutinio minucioso de todas las clases de la sociedad–, la efectuada por E. Zola se llevó a cabo de manera «vertical» (1949: 271-283), gracias a un seguimiento reflejado en una serie de novelas que daban cuenta de la historia interna de una familia entera –los Rougon-Macquart– y de su degeneración fisiológica. Como bien indicaba Baquero, los personajes balzacianos se relacionaban en sus novelas gracias a la coincidencia de las coordenadas espacio-temporales, pero en el caso de los personajes de Zola las relaciones eran genealógicas. Desde tal enfoque, M. Baquero llamó la atención sobre el hecho de que Pérez Galdós supo hacer buen uso de estos dos ejes temporales referidos –sincrónico y diacrónico, por lo tanto–, dado que en su novelística se combinan ambos factores. En ese sentido, el crítico refrendaba su postura precisamente atrayendo a este artículo el procedimiento creativo de los personajes recurrentes galdosianos, tanto en sus novelas contemporáneas como en los *Episodios Nacionales* (1949: 271-283). En efecto, el personaje recurrente de este novelista demuestra tener capacidad para expandir su universo no solamente a diferentes ámbitos, así como a diversos momentos de su vida, sino asimismo para ser conceptualizado por el lector como un eslabón dentro de un marco intergeneracional, como es el caso de la familia Pez.

La utilización galdosiana del recurso de la reaparición de personajes no siempre ha suscitado una acogida favorable por parte de estudiosos y críticos literarios. En esa línea, un asunto sobre el que J. F. Montesinos incidió es la innecesaria reaparición de personajes; esto es, de forma tan solo nominal, a veces como alusión, frecuentemente con excusas lábiles. Según este estudioso, este empleo por parte de Galdós de muchos de estos personajes fue caprichoso, y aludió a razones de asociación –ya avanzadas, provenientes de la influencia de Balzac– o a mero sentimentalismo (1968: 203-204). Montesinos, por lo tanto, acudió

³⁷ En este sentido señalado, ha de insistirse en que la mayor parte del corpus crítico que trata el tema de la recurrencia en Galdós comenzó su andadura de forma consistente a partir de la segunda mitad del siglo XX.

nuevamente a la funcionalidad como explicación de esa gran cantidad de personajes que aparecen sin voz o acción en novelas como *Fortunata y Jacinta*. Según el estudioso, este empleo de personajes destinados a *hacer bulto* –como ocurre, por ejemplo, en escenas de cafés– que anteriormente sí han sido desarrollados resulta contraproducente para su narrativa, porque, con frecuencia, se desvía hacia historias alejadas de la trama principal (1968: 248-249). Según María-Paz Yáñez, ese punto de vista ha supuesto un tópico a la hora de abordar la recurrencia, técnica profusamente empleada, de hecho, por los novelistas decimonónicos. Empero, Yáñez recuerda que fue el estudioso Vicente Gaos quien reparó por primera vez en la «ilusión de realidad» que las recurrencias lograban (Yáñez, 2000: 849), lo que sin duda supuso una apreciación positiva de esta técnica.

En esa misma línea, ha de añadirse que Francisco Ayala consideró la recurrencia como una de las técnicas empleadas por Galdós para acrecentar la ilusión de realidad (1971: 374-381), un extremo asimismo compartido por Stephen Gilman, que entendió este recurso como un mecanismo ideado para reconfortar al lector mediante la ayuda que proporcionaría –el autor se refería a obras de grandes cantidades de personajes, como *Fortunata y Jacinta*– el reconocimiento de personajes ya leídos: «As Galdós surely intended, the reader's encounter with lives not too long ago relived in print is comparable to recognizing familiar faces while standing uncertainly on the threshold of an enormous and forbidding social gathering³⁸» (Gilman, 1981: 133).

William H. Shoemaker, por su parte, coincidió con el punto de vista de Montesinos (1980: 127-130), ya que el estadounidense consideró que esta técnica tiene limitaciones. En primer lugar, Shoemaker afirmaba que la inmensa mayoría de los grandes protagonistas de las novelas contemporáneas nunca reaparecieron. En segundo lugar, muchos de los personajes recurrentes reaparecen en novelas que podrían considerarse como parte de un ciclo, razón por la que estos deberían ser considerados como personajes de continuidad, más que recurrentes (1980: 129). Sin embargo, aun considerados los personajes recurrentes de los ciclos como un fenómeno excluyente, él pensó que, a diferencia del uso que les dio Balzac, estos personajes galdosianos no son meras etiquetas representativas, sino auténticos personajes completos y creíbles: «They are fictional beings, so genuinely created, son

³⁸ «Tal como, sin duda, Galdós pretendió, el encuentro del lector con unas vidas recientemente vividas en papel es comparable a reconocer caras familiares mientras se permanece, indeciso, en el umbral de una enorme y prohibida reunión social». Traducción personal.

integrally conceived even in their fragmentary presentations, that the reader of each successive reappearance recognizes them as old acquaintances³⁹» (1980: 130).

Por su parte, John W. Kronik reconoció el valor decisivo de la recurrencia galdosiana como un mecanismo que cabe comprenderse en el marco de la capacidad galdosiana general —este autor comprendía esta circunstancia como un rasgo común en toda su novelística, tanto en la contemporánea como en las novelas históricas— de relacionarse de forma activa y consciente con el lector, como si de un juego se tratase (Kronik, 1997: 79-114). En efecto, este estudioso consideró como evidente que el autor canario era plenamente consciente del papel del lector como constructor imprescindible de sentido significativo, razón por la que los huecos textuales o las apelaciones directas a este lector son continuas en obras como las novelas de Torquemada, textos a los que se acogió Kronik para ejemplificar este punto de vista: «Todas estas alternativas producen huecos deliberados que forman parte íntegra del proceso diegético» (1997: 99). En lo que se refiere a las estéticas de la recepción, la perspectiva del estudioso, así las cosas, le situaba más cerca de la dirección establecida por W. Iser, ya que Kronik otorga primacía a la creación y selección textual de significado, en detrimento de una reconstrucción del lector histórico, una labor seguida, en cambio, por estudios que han girado en torno a la realidad extratextual. En esta línea indicada, Kronik señalaba como necesario el conocimiento implícito de sus lectores acerca del pasado de determinados personajes, razón por la que Galdós está realmente seleccionando el tipo de lectura adecuada, así como modelando a su lector, fenómeno paradigmático en esta serie con la que el hispanista estadounidense plasma esta dinámica:

son los amigos del narrador (y del autor implícito) los lectores que han comprado las novelas anteriores del autor y que se han sometido a su caprichoso ejercicio del poder [...] Es importante para las relaciones entre narrador y lector la técnica del personaje que reaparece [...] establece vínculos de intimidad a la par que el lector va conociendo el mundo poblado por la inventiva del autor (Kronik, 1997: 83).

En el marco que propicia este apartado, que ofrece una panorámica acerca de distintas perspectivas que diversos estudiosos han aportado acerca de la dinámica de reaparición de personajes galdosianos, merece la pena destacarse asimismo la percepción que M. P. Yáñez expresó en relación con posibles líneas de investigación acerca de los personajes recurrentes galdosianos: «proponer una clasificación que tuviera en cuenta las diversas tipologías y los

³⁹ «Son seres ficticiales creados de una forma tan auténtica, tan completamente concebidos incluso en sus representaciones fragmentarias, que el lector de cada reaparición subsiguiente los reconoce como viejos conocidos». Traducción personal.

rasgos diferenciales propios de cada personaje» (2000: 851). Esta reflexión, así como las evidencias revisadas en este apartado, provenientes de diferentes e importantes especialistas en la materia, muestran que ha existido una acogida muy diversa alrededor de la dimensión particular con la que se trabaja en esta tesis. En ocasiones, la recurrencia ha sido contemplada como un rasgo continuista, casi anecdótico; otras veces, no obstante, se le ha prestado una atención considerable, ya que se le han reconocido ciertas atribuciones, además de las posibilidades literarias que aportó dentro de la novelística galdosiana. Con todo, este espectro de estudios –limitado, necesariamente– que aquí se sintetiza muestra que existen ciertas carencias de orden cuantitativo y cualitativo, resumidas ambas en la carencia demostrada de estudios extensos, monográficos acerca del objeto de estudio.

Entre las consideraciones aquí referidas, debe llamarse de igual forma la atención sobre las agudas observaciones que, en fechas cercanas, Ignacio Javier López introdujo en la introducción de su propia edición de *Las novelas de Torquemada* en relación con la recurrencia de personajes. Javier López, a la hora de abordar la presencia de Isidora Rufete en *Torquemada en la hoguera*, ofrece detalladas aseveraciones acerca del mecanismo de la reaparición, así como de su importancia en cuanto concierne al universo galdosiano:

Isidora es un personaje secundario en esta novela, pero aparece aquí con su historia anterior como referente. Sabido es que, escribiendo *Le père Goriot*, Balzac imaginó un universo ficticio en el que los personajes pasaban de una novela a otra, reapareciendo múltiples veces [...] Ya hemos visto el caso del protagonista, Torquemada, que ha aparecido en varias novelas con anterioridad [...] El caso de Isidora es el inverso: ya conocemos su historia [...] La reaparición de personajes va a ser la marca de identidad del Realismo [...] Lo común en todos los casos es que, allí donde son nombrados, los personajes aporten su historia pasada para beneficio del lector. Aumenta de este modo el valor de lo que se narra, pues la historia que se cuenta en una novela se complementa con la memoria de la vivencia del personaje, esto es, se complementa con lo que se ha contado en otra [...] La aparición de Isidora Rufete en *Torquemada en la hoguera* ejemplifica asimismo la importancia que tiene la repetición de personajes de una novela a otra, y su valor en un mundo de relaciones significativas (Javier Lopez, 2019: 38-39).

Desde el punto de vista que se defiende en esta tesis, la opinión de Javier López resulta acertada, toda vez que aquí se coincide en otorgar una relevancia fundamental a la amplificación interpretativa que la reaparición del personaje refrenda en su conexión con el lector galdosiano.

Una línea de interpretación semejante, que otorga una consideración fundamental al papel del lector en la construcción de sentido de la novela de Galdós, la ha postulado Ana Luisa Baquero Escudero (2020), quien ha defendido esa premisa en un estudio reciente. Esta estudiosa coincide con otros muchos en que solo el lector galdosiano está especialmente

habilitado para acceder a ciertos niveles de su mundo novelesco. Asimismo, Baquero Escudero argumenta que la técnica de reaparición de personajes no jerarquiza a los lectores, sino que su fundamento primordial reside en dispensar dos posibilidades de lectura (2020: 14). Puede extraerse a tenor de estas consideraciones que, según el punto de vista de esta estudiosa, Galdós no escamoteaba deliberadamente información al lector novel, ya que esa opacidad interpretativa podría perjudicar su recepción. En cambio, el acceso a ciertas claves –cabos sueltos, por así decirlo– que surgen aquí o allá en las novelas de Pérez Galdós son componentes que sus lectores añaden al conjunto de su obra, lo que logra enriquecer su comprensión conjunta.

En última instancia de este apartado, cabe llamar la atención asimismo sobre ciertas consideraciones acerca de la recurrencia de personajes realizadas por la prestigiosa galdosista Yolanda Arencibia. En el marco amplio que abarca su estudio, que afronta tanto vida como obra, la estudiosa canaria señala la estrategia galdosiana de reaparición de personajes como un instrumento intertextual necesario para generar la gran ilusión de solapamiento entre espacios, tiempo y personajes que requiere el proyecto novelesco realista de Galdós. Es más, argumenta Arencibia que la recurrencia fue un procedimiento galdosiano con un sello propio –punto sobre el que coincidieron Baquero Goyanes o Shoemaker, como se ha indicado–, postura que la conduce a minimizar la posible influencia de Balzac al respecto:

Galdós pudo haber tenido presente la *Comedia humana* de Balzac, en cuyo mundo de ficción realista ocurre la reaparición de personajes a partir de *Le Père Goriot*. Pero creo que no hay que exagerar las dependencias. Más que de técnicas inspiradas (que también; ¿por qué no?) hay que pensar en concomitancias exigidas por la atmósfera realista que ambos autores respiraban; porque hay diferencias en tal tratamiento entre los dos novelistas (Arencibia, 2020: 154).

Como ha quedado evidenciado a lo largo de esta condensada panorámica, la recurrencia de personajes, en tanto fenómeno creativo, no ha pasado desapercibida para muchos de los mejores estudiosos y críticos galdosianos. Antes bien, se han esgrimido agudas interpretaciones acerca de su importancia, así como de su gran alcance. Sin embargo, con mayor o menor intensidad, este mecanismo intertextual ha merecido consideraciones que han relativizado su sentido o importancia, lo que parece una minusvaloración de una dimensión evidente de la obra de Galdós. Así, aun a pesar algunos de los aciertos que ciertos estudiosos han vertido sobre la recurrencia de personajes –sobre todo, y con más intensidad,

en fechas recientes—, el corpus crítico de los estudios galdosianos carece de un auténtico monográfico que dé cuenta extensa, ampliamente de esta faceta aquí reivindicada.

3.3 EL MODELO DE ANÁLISIS: SUS BASES TEÓRICAS Y EXPLICITACIÓN

Ante todo, deben introducirse unas líneas que ejerzan como justificación de la perspectiva intertextual y de la recepción como importante fundamento crítico del análisis que ha de emplearse. Solo el lector modelo apetecido puede leer e interpretar las claves del funcionamiento del personaje recurrente, que es en sí un fenómeno que tiene lugar precisamente en el marco de una relación entre textos distintos. Por supuesto, puede aducirse que es perfectamente posible y disfrutable cada una de las novelas tratadas sin que se haya producido esa lectura de recurrencia que otorgaría el estatus de competencia que aquí se defiende. Empero, la lectura del lector competente es la que genera una profundidad añadida, la que desborda el universo limitado del texto individual para convertirlo en una experiencia que confronta los rasgos formales entre textos —señales objetivas— gracias a esa lectura ideal —como capacidad subjetiva—, que activa los mecanismos de relación y de contraste que posibilitan la investigación comparatista intratextual.

El enfoque que propugna esta tesis gira en torno al alcance y sentido de la recurrencia de ciertos personajes. Ahora bien, una base teórica que contemple y explicité adecuadamente tanto la intertextualidad como la recepción resulta fundamental para el análisis del objeto de este estudio, ya que la mera determinación ontológica del fenómeno de la reaparición bascula sobre dos ejes interconectados como necesidad: en primer lugar, la relación intertextual que existe entre más de un texto, con la presencia en ambos casos del fenómeno en cuestión, el personaje; en segundo lugar, una lectura informada que genere el sentido, la cual depende de ese lector concreto que haya leído ambas obras. La relación entre dos textos es evidente, ya que la presencia constatable de, al menos, un mismo personaje, así lo refleja. Esta circunstancia objetiva, aun al margen de la intencionalidad autorial, abre el horizonte y la oportunidad de que el personaje sea escrutado bajo esa luz. La exigencia de observar el objeto de estudio desde el plano desdoblado que supone la intertextualidad —la presencia de un personaje en un mínimo de dos novelas distintas— y la recepción —la necesidad de un lector ideal, informado— demanda un procedimiento analítico que revele qué rasgos operativos de esta naturaleza son susceptibles de ser reflejados aquí, además de otras características que serán detalladas más adelante. En un sentido, por lo tanto, la atención hacia la evolución y distintas transformaciones del personaje se evidenciarán desde la

revisión de las propiedades con que este cuenta en cada novela individual en su interconexión con las sucesivas apariciones en otras novelas, en lo que supone un ejercicio de comparatismo susceptible de generar las correspondientes interpretaciones. En otro de los sentidos, han de recabar especial interés para este estudio todas aquellas marcas intertextuales anafóricas que son pertinentes para mostrar la conexión del personaje recurrente con su presencia previa en un texto ajeno; estas son significantes que aguardan su activación por parte de un lector que conozca ambos textos: referencias, alusiones, citas, y así, sucesivamente.

Un trabajo de análisis literario riguroso debe poder contemplar el aspecto de la intertextualidad, ya que toda obra está habitada en mayor o menor medida por huellas de toda índole de la literatura que le ha antecedido. Tal labor revela influencias, lecturas, pero asimismo genera una interpretación acerca de por qué ciertos temas han sido mostrados de una forma particular en el caso correspondiente, lo que supone situar en la palestra diferentes dimensiones: sociohistóricas, formales, culturales, o temáticas. En el caso de un trabajo asimismo comparatista como es el que ocupa esta tesis, la mirada transversal es imprescindible, no tanto con el objeto de hallar trazas de la historia literaria como por la necesaria labor de poner en relación determinados significantes –los personajes recurrentes– que surgen en diferentes textos de un mismo autor, Galdós. De este modo, la idiosincrasia de aplicar aquí un enfoque intertextual reside en que el campo de estudio estará circunscrito al microcosmos de un corpus textual específico –las novelas contemporáneas– de un mismo autor, razón por la que estos nexos –que acogen, igualmente, aspectos formales, temáticos, sociales, etc.– generan un horizonte amoldado al empeño de esta tesis, por lo que son de naturaleza intratextual. En esa línea señalada, la enumeración de los rasgos detectados en un texto A –que se corresponde con toda la información convencional que construye al personaje en una novela concreta–, por lo tanto, sería contrastada con los de un texto B –además de un hipotético C, D, y más–, para reflejar así todas aquellas transformaciones o matices que hayan podido tener lugar: circunstanciales, genéricas, estilísticas, formales, o de relevancia en cuanto al protagonismo del personaje sometido a revisión.

Además de ello, ha entrado en consideración para los intereses de esta tesis la perspectiva de las estéticas de la recepción literaria, toda vez que sus propuestas en torno al lector modelo o ideal se adecuan de forma admirable a la propuesta de este trabajo. En efecto, la comprensión y sentido óptimos de un universo autorial en el que reaparecen determinados personajes pasa necesariamente por un lector modélico, aquel que los conoce a través de las sucesivas lecturas en donde estos han surgido.

En relación con la dimensión de la recepción literaria, Germán Gullón destaca esta como un elemento de estudio fundamental, ya que la interpretación más idónea del texto solo es accesible al estudioso mediante la inclusión de esta coordenada (G. Gullón, 1990: 65-79). Una postura similar adoptaba Gabriela Pozzi en una obra monográfica sobre este tema, en donde reivindicaba asimismo la urgencia de una mayor amplitud de miras, esto es, acometer el texto literario como integrante del proceso comunicativo:

Los estudios literarios se han centrado principalmente en el análisis de la emisión del mensaje y en el mensaje mismo, relegando la recepción a un puesto secundario [...] El destinatario, no obstante, constituye una parte intrínseca del proceso de comunicación, y es inextricable al texto; sin su estudio, pues, cualquier análisis sólo alcanza una validez parcial (Pozzi, 1990: 1).

A ese respecto, considera el mismo Gullón que la inclusión del concepto del diálogo autor-lector en el análisis crítico se revela en su importancia más elevada en lo que concierne a la novelística del siglo XIX, ya que en las etapas que habrían de suceder al Romanticismo los presupuestos éticos y estéticos se habían visto transformados, lo que precisó del escritor un tipo de comunicación diferente: se debía asegurar que el lector captase de forma adecuada, acertada lo que se le proponía⁴⁰. Por ese motivo señalado, este estudioso considera que el novelista del siglo XIX debió incrementar su capacidad retórica para atraer al lector, así como para asegurarse de que seguía el *camino* trazado para la lectura satisfactoria del texto correspondiente (1990: 65-66). Aunque la perspectiva mantenida por G. Gullón apunta a la necesidad, en última instancia, de reconstruir el universo contextual social en el que surge la obra literaria –en la línea manejada principalmente por el *New Historicism* estadounidense⁴¹–, interesa menos aquí averiguar la tipología del lector que las diferentes estrategias y técnicas emprendidas por el autor con el fin señalado. Con todo, la opinión del crítico español resulta relevante porque expresa el imperativo cada vez mayor desde el mundo de los estudios especializados de abordar esta faceta.

En relación, precisamente, con la pertinencia de esta dirección teórica, resulta sumamente indicador el reciente estudio que Cristina Jiménez Gómez ha publicado en relación con el personaje femenino galdosiano (Jiménez Gómez, 2019). Esta autora, que

⁴⁰ En los términos del esquema de la comunicación de Jakobson, se trataría de la función fática, en virtud de la cual el emisor del mensaje se asegura o comprueba que la transmisión de información se produce de forma satisfactoria.

⁴¹ Sobre este punto, valga como coincidente la opinión del hispanista M. Ugarte: «Arguably, there are further examples of unwitting New Historicists in Hispanic studies, especially among those who have written on Galdós, such as Germán Gullón, John Sinnigen, and Alicia Andreu» (Ugarte, 1990: 45-52).

coincide con la perspectiva ya postulada desde los presupuestos de la estética de la recepción, fundamenta su análisis –que responde a unos criterios adscritos a los estudios de género, por otra parte– en la necesidad de considerar la instancia receptora como un elemento imprescindible para lograr un acercamiento al personaje de Galdós (2019: 19-20). En el caso de su publicación, Jiménez Gómez acoge los planteamientos de W. Iser acerca de la indeterminación y la estructura apelativa que los textos prevén para justificar una lectura actualizada –no se pretende la reconstrucción del lector histórico, en una sintonía más cercana a la postura de Jauss– de ciertas novelas de Pérez Galdós desde un punto de vista sociológico, en su caso desde planteamientos feministas. Si bien la formulación teórica de esa obra es compartida por el presente trabajo, el enfoque difiere en dos dimensiones básicas como la perspectiva intratextual que aquí se propugna –la referencia apelativa al lector dirige su atención al universo ficcional, no extraliterario, por tanto–, por un lado, y por la orientación comparatista y evolutiva que aquí se pretende acerca del personaje recurrente, por otro lado.

Como se ha señalado con anterioridad, el lector competente no solo es aquel con capacidad para percibir e interpretar cambios en un personaje entre un texto A y un texto B, sino asimismo quien activa el sentido de los elementos anafóricos textuales que remiten a obras anteriores. Una coyuntura de este tenor ha sido acogida por la estética de la recepción literaria –con teóricos muy destacados como Wolfgang Iser o Umberto Eco, este último desde la Semiótica–, cuya óptica se pretende incorporar a esta tesis. La reciprocidad entre intertextualidad –o intratextualidad, para mayor precisión– y recepción supone la aproximación más apropiada para las características de esta tesis. De este modo, si bien no han de excluirse las referencias o consideraciones pertinentes en relación con otros autores u obras –todo análisis debe contextualizarse adecuadamente–, el punto central de interés alrededor del cual se acomete el análisis exige que el marco de referencia sea preferentemente el del universo de las 27 novelas contemporáneas de Galdós –de un corpus total de 31– en las que está verificada la presencia de personajes recurrentes.

El concepto de *intertextualidad* fue divulgado en el mundo intelectual occidental 1967 por Julia Kristeva –avanzado en páginas anteriores–, como bien ha destacado el estudioso José Enrique Martínez Fernández (2001: 9), aunque, como bien destacó Lubomir Doležel, Roland Barthes también ha de ser contado entre los precursores teóricos de esta dimensión (Doležel, 1999: 279). Martínez Fernández señala asimismo la buena acogida de esa óptica investigadora, si bien reprueba la excesiva amplitud de cuanto este término acoge (2001: 11-12). En ese sentido, la crítica ha englobado bajo ese marbete desde influencias

más o menos probadas hasta la presencia efectiva de un hipotexto en un hipertexto posterior. La propia Kristeva afirmó en ese texto de referencia (2001: 191-195) que, en rigor, recuperaba las ideas acerca del dialogismo de Mijail Bajtin, merced a las cuales este último adujo en su día que la novela era el marco de privilegio en el que tenían cabida las diferentes voces sociales de un momento histórico. Así, la crítica franco-búlgara insistía en que todo texto no es sino una reescritura de otros anteriores, una transformación de contenidos y formas. Más que por la novedad de su propuesta, las palabras de Kristeva calaron por la dimensión que sugerían, de gran repercusión para la disciplina del comparatismo literario, desde cuyas posiciones destacadas figuras como Claudio Guillén o Gérard Genette abogarían por un uso restrictivo –la presencia efectiva, plenamente demostrable– de tal término, en aras de materializar su operatividad analítica (Martínez Fernández, 2001: 11).

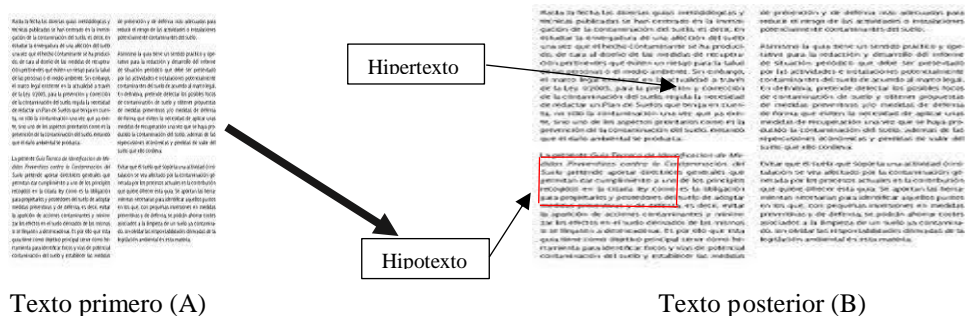
Desde su obra *Palimpsestos*, publicada originalmente en 1982, el teórico Gérard Genette llevó a cabo un prolijo y meticuloso examen de todas y cada una de las posibles huellas que de una obra literaria pueden evidenciarse respecto a otra cronológicamente anterior, en lo que supone una escritura en segundo grado, según sus términos. Su labor es destacable porque la variedad de relaciones textuales de dependencia que esgrime son efectivas: la presencia compartida constatable en textos diferentes de un asunto en concreto. Si bien esa aproximación restringe la amplitud del campo relacional para el análisis, logra una rigurosa operatividad, porque se ciñe a categorías formales tangibles y verificables desde un punto de vista objetivo. En ese sentido, su criterio, que se aplica a las transformaciones que un tema, personaje, obra o asunto experimenta desde una obra anterior a otra surgida más tarde, resulta perfectamente aplicable para el objeto de esta tesis, ya que los argumentos de transformación que emplea Genette tan solo requieren ser ajustados al horizonte de las novelas contemporáneas de Galdós.

A ese respecto, parece más adecuada la noción de *intratextualidad*, utilizada por Martínez Fernández (2001: 151-176) para dar cuenta de las relaciones entre textos dentro del universo de un solo autor, razón por la que será empleada como referencia para este estudio. Aun al margen de esta precisión, la justificación de partir desde la proyección del enfoque de Genette se avala porque las apariciones de los personajes en una gran amplitud de tramas, circunstancias, estilos, o diversos papeles se prestan para esta aproximación crítica, que puede dar cuenta de toda esa gama de matices que este autor pudo generar a lo largo de su obra novelística mediante este recurso. La especificidad del campo de análisis queda acotada a las dos extensiones que ofrece la obra de Galdós –gracias a la aproximación a un personaje por sus circunstancias en una novela concreta, o contemplado a la luz de los

diversos escenarios en donde este se ve ampliado como significativo–, así como a todos aquellos elementos que construyen textualmente al personaje, que se convierte, por lo tanto, en el texto-objeto sujeto a relaciones, evolución, o transformaciones, con el propósito en última instancia de ser sometido a interpretación y estudio.

3.3.1 La Hipertextualidad de Genette

El criterio de hipertextualidad del narratólogo francés Gérard Genette –la dependencia de un texto B respecto a un texto anterior, A– resulta de gran relevancia para el análisis que se preconiza, ya que resulta perfectamente aprovechable para los intereses de este estudio. Así, tan solo se requiere extrapolar de forma adecuada el objeto sujeto de análisis mediante una adaptación. Como el autor afirma, un hipertexto suele presentar indicios en forma de alusiones, referencias o incluso afirmaciones directas de que ya se debe conocer una obra previa para comprender plenamente la posterior (1989: 222), una vertiente que puede trasladarse, por tanto, al caso de las reparaciones de los personajes en el mundo intratextual de Pérez Galdós: la presencia efectiva de sus hipotextos –la primera aparición de cada uno de sus personajes– insertados en el marco que suponen los hipertextos en novelas posteriores, cuando su existencia se convierte ya en trascendente, intratextual. Si bien Genette no se centró en la intratextualidad, acudió a esta para señalar la auto-imitación que tiene lugar cuando un autor prolonga un tema en obras distintas. De esta forma, el autor aludió a la relación que se establece cuando un texto remite a otro en concreto del mismo autor, una prueba de que el crítico francés intuyó la posibilidad de proyección de su perspectiva desde la dimensión aquí tratada.



En esta imagen se representa cómo el texto realizado de forma original –en este caso todo el referido al personaje– pasa a ser un hipotexto en su aparición posterior, en el hipertexto: una inserción referencial –alusión, comentario, de forma explícita– de un texto anterior en otro realizado más tarde.

Dentro de las diferentes clases de relaciones textuales que G. Genette abordó, merece destacarse en primer lugar la *amplificación*, gracias a la cual un tema recibe un enriquecimiento de la trama, o una mera expansión textual (1989: 338-346). En su correspondencia con la recurrencia galdosiana, esa expansión se traduce en una percepción amplificada del personaje original, ya que asume nuevos matices gracias a las nuevas situaciones en las que se le sumerge, o a través de la mediación informativa de otros nuevos personajes, quienes aportan nuevos e insospechados contenidos acerca de este. Esa apertura, asimismo, favorece la oportunidad de atestiguar la evolución del personaje, que es susceptible de asumir cambios en cuanto a profundidad, expresividad, o comportamiento.

Otro elemento de singular alcance para la perspectiva de este trabajo es lo que Genette entendió como *valorización* (1989: 432-444). Esta transformación consiste en alterar los valores de cierto personaje en los posteriores tratamientos que de este se llevan a cabo en los textos correspondientes, otorgándole más peso específico en su reaparición, o matizando su carácter con el fin de mostrarlo más atractivo de cara al lector, según el punto de vista del autor. El estudioso francés añade a este aspecto una significativa faceta como es la de que tal alteración resida en el paso de un personaje secundario a principal, una posibilidad que se manifiesta, en efecto, en las novelas contemporáneas de Galdós.

En una vertiente paralela incorpora asimismo Genette el movimiento de *desvalorización*, así como el de *desmitificación*, que propician un cambio en sentido inverso al comentado previamente (1989: 444-459). Si bien estos procesos pueden comprenderse como revulsivos o renovadores entre distintos autores –tanto si abordan un personaje como un tipo elevado a la categoría de motivo literario–, son perfectamente factibles también dentro del universo creativo de un solo autor, ya que actúan como argumentos de extrañamiento y sorpresa para el lector –esta es mayor para un mismo autor, porque se espera continuidad–, quien incorpora a su imaginario un personaje ampliado en su profundidad. Por último, como señaló acertadamente G. Genette (1989: 475), resulta decisiva que la relación entre textos sea tangible en forma textual, para así calibrar de forma adecuada el tipo de esta –en la línea de los ejemplos aportados por este mismo autor–, y fundamentar así la interpretación crítica que puede obtenerse.

Como se ha argumentado, el completo trabajo de Genette se acoge proyectándolo al entorno intratextual que conforma el universo de los personajes recurrentes de un solo autor, Pérez Galdós. Así, el término de intratextualidad, traído a este estudio tal como lo maneja Martínez Fernández (2001), ofrece la ventaja de aportar una mayor precisión, ya que este

fijó su atención precisamente en esta dimensión. Por otro lado, el autor español supo percibir que la conexión multiplicada de ciertos elementos a lo largo de la obra de un escritor generaba *per se* un valor añadido, una unidad de sentido (2001: 151-178) que es capaz de engendrar una lectura que va más allá del descubrimiento de las claves referenciales; son novelas que componen un verdadero plan creativo, más grande aún que en el caso de Balzac. En esa línea de sentido unitaria apuntada respecto a varias obras interconectadas, Martínez Fernández sostiene: «La “obra” es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero “tejido”» (2001: 152).

3.3.2 *Lector implícito y lector modelo: Iser y Eco*

Los trabajos de Wolfgang Iser acerca de la recepción literaria, como ya se ha adelantado, inciden en los mecanismos que la obra alberga y activa para seleccionar a ese lector preciso –habilitado para comprender su sentido– para el que fue destinada en su origen. La base teórica de sus propuestas –expresadas en primera instancia en *El lector implícito*, de 1972, confirmadas en *El acto de leer*, en 1974– fueron heredadas del concepto de los espacios de indeterminación textual de Roman Ingarden, así como de la Fenomenología que impulsara Edmund Husserl a principios del siglo XX, y a la que se acogieron destacados estudiosos en diferentes ámbitos. Además de la búsqueda que Iser realizó en torno a las estrategias textuales y a los procesos de recepción que contienen los textos individualizados, debe añadirse que su perspectiva abordó asimismo la dimensión historicista de la cuestión, un enfoque sobre el que ya centró sus esfuerzos Robert Jauss, en el marco de la estética de la recepción, así como el semiólogo checo Jan Mukařovský y sus estudios acerca de la función estética como producto histórico y social, o los propios de Felix Vodička –ambos desde las perspectivas de la Escuela de Praga– acerca de la concreción de la obra literaria. De esta suerte, un estudio que pusiera su énfasis en la lectura histórica de un texto pretendería señalar la relación entre el texto y todos aquellos valores –sociales, culturales, canon de géneros literarios– que configuran a tal lector histórico, aquel que poseyó las claves imperantes en esa época y sociedad señalada para entender todos los aspectos pragmáticos de la obra correspondiente (Iser, 1987: 242-243). En esa línea, por lo tanto, los extremos de producción y recepción se supeditaban a normas históricas, sociales, o literarias, más que a la comunicación interna que es posible revelar dentro de la obra de un solo autor.

En relación con el trabajo de Iser, al que alude, la hispanista Gabriela Pozzi coincide en valorar como un aspecto clave que exista una correspondencia entre el plan trazado por el escritor y su lector real. Por otra parte, esta estudiosa subrayó la importancia del pacto narrativo, en virtud del cual una obra exige la necesaria suspensión de la realidad por parte del lector para que esta resulte eficaz desde el punto de vista intencional. De esa forma, Pozzi indica incluso que, aun a pesar de que un lector no cuente con las premisas necesarias como lector implícito, el texto exige un fingimiento por parte de este (Pozzi, 1990: 4). En relación con el área de estudio que se acomete en esta tesis, debe refutarse esta última apreciación, ya que la lectura implícita que requiere el universo galdosiano de personajes que reaparecen precisa una recepción competente en este sentido. En ese sentido, el lector que disfruta de dinámicas como la ironía, la complicidad o el efecto de lo entrañable que suscita la reaparición de un personaje conocido no puede soslayar toda esa información que él recobra fingiendo un rol esperable por su parte, ya que todas esas interpretaciones señaladas se activan mediante la anáfora que contiene los recuerdos en torno a lecturas anteriores.

En *El acto de leer*, de 1976, W. Iser sustentaba su teoría acerca de la estética de la recepción sobre dos pilares fundamentales: las estrategias textuales, así como el repertorio desde la perspectiva del autor por un lado, y el acto de comprensión, entendido este como la conducta del posible lector que conduce a la interpretación satisfactoria, por otro (1987: 175). Postuló Iser que precisamente el espacio vacío que supone la falta de interacción entre lector y escritor, de un lado, y las indeterminaciones apriorísticas, del otro, son los ingredientes necesarios de los textos de ficción. Es más, el crítico germano señaló que, precisamente, esos espacios de indeterminación son imprescindibles: «garantizan una participación del lector en la realización y la constitución de sentido de los acontecimientos» (Iser, 1989: 139). Como ilustración de esa necesidad de la literatura ficcional, Iser recordaba en ese sentido estrategias como las empleadas por Dickens, quien procuraba averiguar la reacción de sus lectores, semana tras semana –en el contexto de la publicación de las novelas por entregas⁴²–, para reaccionar en consecuencia (1989: 139). Naturalmente, ese potencial del texto para ser reorientado de tal forma solo podría haber sido posible gracias a la estructura relativamente abierta que el escritor facilita.

⁴² Acerca de este tipo de publicaciones tan populares en la Inglaterra victoriana, el propio Wolfgang Iser señalaba las particularidades de la fragmentación sobre la obra final, en este caso de Charles Dickens. El factor condicionante comercial de crear en el lector la necesidad de adquirir el siguiente ejemplar de la obra requería generar periódicamente una situación de suspense ante el final de cada entrega. Ante esa vicisitud, la participación del lector se acrecienta: «Dickens conocía esta técnica. Sus lectores eran para él “coautores”» (Iser, 1989: 140).

Esta idea es suscrita asimismo por G. Pozzi, quien añade que esa indeterminación, que fuerza al lector a acudir al repertorio de sus lecturas anteriores –como indicaba Iser–, exige a este la creación imaginativa de un estereotipo (1990: 114). Por otro lado, las afirmaciones de W. Iser fueron acogidas también por el teórico literario Lubomir Doležel, quien afirmó que la variabilidad de elección del texto ficcional de cara al lector es prevista en diferentes grados de texturas, en función de las cuales el lector completa los huecos semánticos en dependencia directa de los límites que el escritor establece de forma intencionada (Doležel, 1999: 241-243). Según esa perspectiva, esas indeterminaciones buscan una mayor libertad interpretativa o imaginativa. Así las cosas, el teórico germano señalaba que las proyecciones del lector –*adheridas* desde su experiencia– son las que materializan la relación, creando una pluralidad de lecturas siempre cambiantes, aun en el mismo lector (Iser, 1987: 260-261).

Esas proyecciones entran en acción gracias a las estrategias textuales del autor, que consisten en gran medida en reclamar del lector ciertas exigencias epistemológicas, lo que W. Iser denominó *repertorio* (1987: 11), y que Umberto Eco calificó como *enciclopedia* o *diccionario* (1981: 73-75). En ambos casos, estos autores se referían a la necesaria cooperación que debe aportar el lector para que el acto comunicativo tenga lugar, aunque Eco precisó que un texto requiere un esfuerzo mayor por parte del lector acerca de lo no dicho, ya que depende de su enciclopedia y de su capacidad para inferir sentido más allá del significado meramente denotativo (Eco, 1981: 74-76). En cualquier caso, el crítico italiano añadía que esa cooperación debía formar parte de las estrategias del autor (1981: 79), ya que no todas las interpretaciones tienen por qué formar parte de la intención de la obra.

En el caso de las novelas contemporáneas de Galdós, el vacío de indeterminación que reviste interés para este objeto de estudio se constituye en dos niveles. En uno de estos, las indeterminaciones pueden realizarse en el sentido más inmediato del texto, que se obtiene por medio de las inferencias que se pueden extraer en la lectura. El otro nivel es el que emerge a partir de todos aquellos componentes de información que el lector adecuado posee –construido en torno a todo lo que se ha leído previamente acerca de un personaje, en este caso–, y que proyecta para dotar de un sentido mayor al texto que se experimenta: lo no explicitado pertenece a una lectura anterior –una novela previa en la que se facilita más información acerca del personaje correspondiente–, lo que permite sobredimensionar la lectura para producir, por lo tanto, un sentido inferido superior a la del texto único. Acerca de esta cuestión, resulta decisivo el bagaje lector de ese repertorio, porque, como aduce Iser (1987: 133), la repetición de un elemento procedente de un texto anterior genera nuevos

sentidos, ya que este ha sido situado en contextos diferentes. No solo incorpora más información o enriquecimiento de un personaje, sino que se establece una suerte de relación de contraste en la mente del lector, que ya cuenta, de esta forma, con un universo para ese personaje más amplio.

Un asunto sobre el que Iser puso especial acento es el de no acometer el análisis textual asumiendo como referencia los resultados o efectos –una tentación, si se parte de una perspectiva de la recepción–, sino en estudiar los mecanismos y estructuras que producen estos, los que conforman la potencialidad del texto (1987: 46-53). En ese sentido, este autor apuntó que los resultados se propician precisamente gracias a lo que él denominó «estructuras de realización» (1987: 54), que difieren del efecto porque la lectura es individual; esas estructuras e indeterminaciones, por lo tanto, posibilitan la realización comunicativa, pero no la determinan como un resultado único, cerrado.

Al lector histórico, o de la época, que refleja actitudes, orientaciones, normas de un momento determinado –una perspectiva más relacionable con la reconstrucción del horizonte de expectativas del lector histórico, según el punto de vista de Jaus–, se opone el lector implícito, una construcción que Iser refiere a aquel capaz de interpretar idóneamente el código del escritor, más allá de todas las barreras históricas, sociales y culturales (1987: 56-57; 62). En el caso de las novelas contemporáneas de Galdós, ese código como conjunto atiende especialmente a la capacidad intratextual de sus lectores, por lo que cabe hacer referencia a un conocimiento estrictamente circunscrito al autor. Así, la perspectiva que aquí se acoge se propugna desvinculada de una pretensión historicista –o de reconstrucción del *objeto estético*, de acuerdo a los postulados de Mukařovský (Warning, 1989: 16)–, toda vez que los rasgos de análisis, así como las pretensiones teórico-críticas que se persiguen en este estudio no parten de dominios extraliterarios. En tal sentido, el estudio acerca de las estructuras dinámicas propuestas por el novelista canario, dirigidas a cierto tipo de lectores, cuyas estrategias ocupan un papel central en esta tesis, no atañe al ámbito sociológico de un período particular, ya que estas requieren una lectura intraficcional, marco en el cual cabe adscribir las diferentes dimensiones relacionadas con los personajes recurrentes. Naturalmente, la verificación de los diversos aspectos que atañen al objeto de este estudio no puede obviar las inevitables referencias socio-históricas presentes en unas novelas característicamente decimonónicas, pero estas revisten un interés meramente circunstancial, debido a que no atañen a la propuesta teórica fundamental.

De esta forma, el lector implícito es una suma de condiciones que el autor propone al lector, para que este las acoja como suyas y capte satisfactoriamente la intención tras las

estrategias textuales. Ahora bien, un matiz esencial es el que destacó asimismo Iser: la lectura prefigurada es también abierta, porque al efecto de esta se une el horizonte de experiencia del lector empírico. La estructura previsor del texto es sobre todo de carácter perspectivista, ya que orienta el punto de vista del lector gracias a las diferentes posiciones desde las que el autor presenta la novela, para que la cooperación en términos de experiencia del receptor termine por completar el efecto final en la lectura (Iser, 1987: 67-70).

Acerca de este punto, Umberto Eco argumentó que el lector modelo que un texto reclama puede ser una figura de variabilidad muy flexible, que se puede acotar mediante ciertos procedimientos explícitos en el texto: «selección de los grados de dificultad lingüística, [...] riqueza de las referencias y mediante la inserción en el texto de claves, remisiones y posibilidades, incluso variables, de lecturas cruzadas» (1981: 85). La lectura ideal que se pueda obtener de las novelas contemporáneas de Galdós con relación a los personajes recurrentes demanda lo que el mismo Eco llamó «un universo del discurso muy restringido» (1981: 120), como ya se ha formulado. Resulta factible una lectura dentro de un nivel *desinformado*, pero al lector que entra dentro de esta perspectiva de mundos conectados se le supone como fiel, con un haber de numerosas novelas leídas anteriormente.

Ese aspecto de la prefiguración del lector –previsto por el autor, dispuesto para la activación en la recepción– ha sido destacado en un estudio a propósito por Darío Villanueva en relación con los diferentes mecanismos que E. Zola, H. James y Pérez Galdós emplearon para lograr realismo en la novela. En el texto aludido, si bien Villanueva afirma que los dos primeros autores fundamentan ese concepto en la comprensión mimética de la realidad, o en la capacidad formal de representarla, respectivamente, Galdós enfocaba su realismo en el mismo acto de la lectura (2011: 285). Así, según el punto de vista del afamado crítico, la característica que mejor resume la perspectiva realista en la que Galdós se movió puede definirse como de «realismo intencional», razón por la que asocia su enfoque a la fenomenología de Edmund Husserl (2011: 285). Desde esa perspectiva, dado que la lectura –entendida así como fenómeno experimentado– completa el sentido, el realismo literario se produce de forma efectiva en el lector. En esa línea argumentativa, D. Villanueva aduce que el realismo galdosiano se singulariza por proyectarse en sus lectores; de ese modo, sus textos no pretenden estar dotados de realismo de una manera inmanente: el realismo de la obra tiene lugar, como efecto, en la mente del lector cuando se produce la experiencia lectora (2011: 285-286). Según este autor, los textos de Galdós constituyen estructuras esquemáticas en este sentido, y logran el efecto realista final en la concretización estética (2011: 286). A este respecto, Villanueva establece una correlación entre la dinámica artística del teatro y la

novela –los tres autores tratados en ese artículo fueron asimismo dramaturgos–, a propósito de lo cual rescata unas palabras de Galdós en las que este argumentaba que una obra era tan solo una propuesta en espera de ser ajustada con el público: «no son más que la mitad de una proposición lógica, y carecen de sentido hasta que no se ajustan con la otra mitad, o sea el público» (2011: 287). De ese modo, la novela es sugerencia, esbozo, insinuación, por lo que corresponde al lector adecuado y a su reacción el ya aludido sentido final, la compleción estético-significativa.

Esa postura pareció ser compartida por Dámaso Alonso, a quien Villanueva aludió en ese estudio: «una obra cualquiera será realista no porque exista una realidad empírica que reproduzca fielmente, al modo de Zola, sino por su capacidad de suscitar en la mente del lector una intuición, una imagen que le convenza de que “es o puede ser el auténtico correlato de una realidad concreta existente”» (Villanueva, 2011: 289). En todo caso, la inconcreción o los huecos significativos han de relativizarse, ya que, como el mismo Villanueva asevera –y que Galdós defiende como programático– (2011: 288), solo la destreza formal del autor, además de su habilidad para presentar ante el lector una realidad con la que este se identifique y haga suya, lograrán que la perspectiva intencional propuesta sea asumible. Resulta a todas luces evidente la intención de verismo de Pérez Galdós, así como el papel destacado que reserva a los lectores en su función de verificación en cuanto a este aspecto, o como determinación de la suerte que una obra corra. No obstante, el potencial significativo de la obra del novelista canario se constituye a una mayor escala –como se pretende reivindicar en esta tesis– que la mera construcción formal, diseño de los personajes o estructura de la novela.

La indeterminación que propician los personajes recurrentes fue tratada por Daniel Aranda, quien siguió, a su vez, las aportaciones al respecto de Iser y Eco, entre otros (Aranda, 2001: 409-420). Considera Aranda que la naturaleza de estos personajes provoca que dependa del lector activar su significado, así como evaluar lo que llama –Aranda introduce un término que cita de Michel Picard– el *recorrido de lectura*⁴³ que se precisa (2001: 412). Esto implica que, por un lado, este lector accede a una significación suplementaria, y, por otro lado, dispone de un rango de posibilidades ampliado para llenar los espacios en blanco en comparación con la lectura de un solo texto. Una idea interesante que trae a colación este estudio es la que observó en los personajes de esta índole de Balzac; cuando el autor cuida el transcurso del tiempo en las sucesivas reapariciones, se logra un efecto de veracidad

⁴³ “Parcours de lecture” en el original.

incrementado: «donne au lecteur le spectacle d'un temps destructeur en marche, identique de ce point de vue au temps "reel"⁴⁴» (2001: 415). En este artículo tratado, Aranda relaciona además el mecanismo de la reaparición –siempre en su conexión con el lector– con ciertos efectos psicológicos que, a su juicio, acarrea: la dependencia o alienación respecto a tales personajes, la supuesta identificación lector/personaje o el conocido efecto de lo entrañable del reconocimiento. Si bien Aranda circunscribe el ámbito de su estudio a los ciclos novelescos, además de proponer como referencia casi exclusivamente tan solo a Balzac, este artículo pone de manifiesto la importancia crítica que se le otorga a la recepción, una dimensión imprescindible para abordar la reaparición de personajes.

3.3.3 Aspectos de análisis y elementos del personaje seguidos

El modelo de análisis que se propone pretende poseer un doble carácter comparatista e intratextual. Los pasos que se llevan a cabo en su proceso consisten en una primera fase que recaba toda la información acerca de cada elemento del personaje que es considerado aquí, seguida de una segunda en la que esos elementos son interpretados comparativamente –de forma intratextual: el personaje a través de sus diferentes apariciones en todas las obras analizadas–, objetivo para el cual se hace uso de herramientas de índole tematólogica e intertextual. En una última fase se propondrán reflexiones de carácter crítico acerca del análisis en su conjunto, así como de su sentido.

En lo que se refiere a los aspectos que se tienen en cuenta para cada personaje, estos han de catalizarse en virtud de la doble perspectiva que encauzan las relaciones intratextuales, así como las de actualización que completa el lector modelo. Como ya se ha señalado, se descartan aquellos rasgos atraídos desde las dimensiones psicológicas o sociológicas⁴⁵ –la perspectiva que termina por considerar al personaje como integrante de la sociedad del mundo real–, así como aquellos provistos por el estructuralismo, demasiado reduccionistas y restringidos a una mera funcionalidad. De esta forma, aquellos componentes que se contemplan a lo largo de este estudio son seguidos de forma comparatista, ya que esos

⁴⁴ «Da al lector el espectáculo de un tiempo destructor en marcha, idénticos desde ese punto de vista al tiempo *real*». Traducción personal.

⁴⁵ El hecho de que no se analice a los personajes desde punto de vista sociológico o psicológico no implica que no puedan extraerse consideraciones de ese orden cuando se estime oportuno. El matiz consiste en que pueden emplearse nociones de esa índole, pero enmarcadas en la problemática del universo literario en cuestión, que tiene unas condiciones ontológicas –espaciales, temporales, de ficcionalidad, de linealidad textual, etc.- que no tienen nada que ver con la sociedad humana. En los estudios que escrutan a los personajes por su valor social, o desde un prisma conductual, se los analiza como si fueran correlatos del ser humano, y resultan ser trabajos en los que se buscan erróneamente en la novela aspectos que expliquen el mundo empírico.

rasgos que los definen son dinámicos, porque son escrutados en la evolución que desarrollan en el curso de sus sucesivas apariciones en diferentes obras. Por lo tanto, las características escogidas para representar el estudio de cada personaje dan forma a un proceso intratextual, para el que la perspectiva que asume un lector modelo o ideal es imprescindible. Este enfoque se considera como el más adecuado para un trabajo que aborda el universo que suponen 27 novelas, dentro de las cuales se pretenden interpretar comparativamente los cambios que los 142 personajes recurrentes experimentan.

Los elementos inherentes que se prestan al seguimiento de este modelo de análisis son tomados de la constatación objetiva –explícita en el texto– de estos en cada una de las novelas contempladas aquí, para escrutarlos con posterioridad en su relación y transformación. De este modo, mientras que aspectos aquí considerados como el discurso –ya sea este el del narrador o el de los diferentes personajes, entre los que se cuenta al propio personaje analizado–, los espacios ficcionales, la temporalidad o el peso protagónico se toman de cada obra, los intratextuales –comparatistas– se evidencian tan solo en el marco que establece la relación entre varias obras, motivo por el que se presta atención a instrumentos distintos, tanto de percepción como de examen.

El aspecto del discurso es el más convencional y directo modo de proveer información acerca del personaje, y esta puede partir tanto de la voz del personaje en cuestión como de la del narrador o de cualquier otra voz presente en la narración novelesca. De esta forma, dejar cumplida constancia de cómo se reproduce esta voz –en sus diferentes modalidades, desde el monólogo interior al parlamento– en el texto resulta de vital importancia para interpretar la evolución y modelado de la figura en cuestión, pues la información que las diferentes perspectivas pueden aportar es decisiva en ese sentido. Además de que las diferentes alternancias del discurso son capaces de construir significado, el discurso homodiegético del personaje revisado es un factor al que se debe prestar un puntual seguimiento, no solo para analizar de qué modo facilita la comprensión de dicho personaje, sino para asimismo extraer conclusiones a partir de su idiosincrasia lingüística. Así, contar con consideraciones acerca de la caracterización del modo de expresarse de los personajes pueden favorecer resultados a través de dos vías diferentes: una de ellas debe mostrar el grado de verismo y de coherencia con el que el personaje está llevado a término; la otra debe poder revelar el nivel de individuación y profundidad con el que este personaje ha sido plasmado en la obra gracias a su discurso. Gracias a las propiedades del discurso del personaje –todo cuanto aúna lo que dice y cómo lo dice–, en suma, se erige de una forma muy poderosa la imagen de este en la lectura. A ese respecto, las diferentes modalidades

expresivas albergan capacidades e interpretaciones diversas, ya que el sentido de lo que piensa el personaje o de lo que muestra en el curso de un diálogo revelan indicaciones sujetas a análisis distintos, que han de dar cuenta de las particularidades correspondientes en cada caso. Estos elementos, como cualquiera de los otros contemplados, tienen la virtud de ser extrapolables a una visión panorámica, la que extraiga consecuencias desde los diferentes textos.

Entre los componentes que se tienen en cuenta desde el punto de vista de su plasmación en cada novela, se encuentra el de las dimensiones espacial y temporal; dicho de otra manera: aquellos sitios creados ficcionalmente por donde el personaje actúa, así como la utilización de la temporalidad con la que este cobra existencia. El hecho de considerar estos dos elementos dentro de este estudio no está directamente relacionado con una pretensión de extraer significado simbólico a estos –si bien siempre cabe algún apunte circunstancial al respecto⁴⁶–, sino con la de definir con la mayor escrupulosidad posible la amplitud de mundo ficcional que Galdós perfiló para esta clase de personajes. A ese respecto, la posible interpretación simbólica de ciertos aspectos primarios obedece al sentido de hallar una definición inmediata y asumible en el marco del mundo galdosiano, no con el fin de extraer inferencias arquetípicas, en la línea de trabajo de Jung, por ejemplo. Por otro lado, no tienen interés para este estudio las comparaciones geográficas o históricas en relación con el plano del mundo real, ya que el objeto en este aspecto consiste en indagar acerca de los mecanismos creativos de los espacios ficticios galdosianos, así como del uso que este autor hizo de la temporalidad. En esta línea de aproximación, por un lado ha de ser un objetivo verificable el poder dar cuenta de las características del espacio total que ha sido construido en las novelas para un personaje concreto, y por otro poder perfilar la época en la que se enmarca la trayectoria de vida de este, así como su desempeño novelesco a través de clásicos recursos de manejo de la temporalidad narrativa como la prolepsis, la analepsis, o el resumen. La recopilación final de la información obtenida en todas las novelas pertinentes debe servir, además de para perfilar las coordenadas espacio-tiempo de los personajes, para obtener –en la medida de lo posible– consideraciones de interés acerca de los mecanismos de construcción de mundos ficcionales de Galdós, que pueden proyectarse asimismo al conjunto de sus personajes.

Otro de los elementos configuradores del personaje tenido en cuenta en este modelo es el que procede de la clásica dicotomía del contar/mostrar (*telling/showing*). Además de lo

⁴⁶ En cuanto al simbolismo de los espacios en la novela, es una referencia inexcusable el trabajo del teórico estadounidense Northrop Frye en *The Anatomy of Criticism*, de 1957.

que se cuenta del personaje –desde las diferentes voces diegéticas o extradiegéticas–, el lector constituye su imagen de él gracias asimismo a sus acciones. Cabe añadir que, entre las acciones, las relaciones del personaje con otros suponen un elemento de significación añadido, ya que estos condicionan su comportamiento, además de cambiar su valor dentro de la novela. Por ejemplo, un único protagonista de un relato transmite un valor diferente si, en cierto momento, la narración revela que existen muchos más viviendo en una comunidad compartida; fruto de esa relación –en este caso, inexistente– surge la inferencia interpretativa de que ese primer personaje es insociable, un valor que se revela tan solo cuando la oposición ejemplificada tiene lugar: solo cuando la lectura incluye más personajes puede activarse la interpretación de que el primero de estos tiene el atributo de la insociabilidad. La descripción inferida de las acciones en este apartado ha de contar con la cualidad de ser neutra, pero también de reflejar aquellos rasgos denotativos y connotativos que prefiguran, de alguna forma, la interpretación que persigue el autor. Esta categoría es la más problemática de las que buscan informar del personaje en sí mismo, ya que aporta elementos al lector para que este los perciba de un modo libre; este recibe los hechos, y constituye un valor, crea una opinión a partir de los elementos textuales. Sin embargo, en este análisis tan solo se recuperan y muestran acciones que han sido rigurosamente reflejadas en los textos, por lo que la interpretación y/o valoración se deja para el lector individual, así como para las consideraciones críticas pertinentes posteriores.

El último de los factores que forman parte del análisis intrínseco se refiere a la relevancia –si es protagonista, secundario, o alguien aludido simplemente– que tiene el personaje estudiado dentro de cada una de las novelas tratadas en este trabajo. En realidad, el mayor o menor protagonismo de un personaje puede asociarse fácilmente con la cantidad de texto que se le dedica en el total de la narración. Así, el compendio de los diferentes discursos presentes en la novela –el del narrador, el de otros personajes, así como el del mismo personaje– y de las acciones narradas son argumentos que, por acumulación, logran señalar quién cuenta con más o menos atención dentro del texto. Además de ello, no debe subestimarse la capacidad de un personaje determinado para establecerse como elemento decisivo en una novela debido a su poder de oposición, de influencia, o por medio de sus relaciones con otros; esta dimensión no es explícita, pero alberga la posibilidad de lograr cambios de fortuna en una trama novelesca, por lo que se tiene en cuenta también en este modelo analítico. Como en los otros casos, el valor del protagonismo es sometido en una fase postrera a una interpretación comparativa, para así poder dilucidar diferentes

consideraciones como, por ejemplo, por qué cierto personaje puede fluctuar en diferentes novelas entre roles protagonistas y secundarios.

En cuanto a los aspectos de índole intratextual, uno de los más importantes que se emplean es acogido en este estudio procedente del enfoque comparatista tematólogo que llevó a cabo Elisabeth Frenzel (1980) para analizar personajes literarios basándose en un grupo cerrado de tipos de proyección universal. Su propuesta era eminentemente intertextual, pero su uso en este trabajo es aplicado preferentemente a referencias internas. Esto es, las referencias serán intratextuales y literarias, en tanto parten del mundo ficcional galdosiano, que es el dominio donde se desenvuelven los personajes revisados desde esta perspectiva. La Tematología es propicia para estos intereses tan solo parcialmente, no obstante, ya que su enfoque, basado en tipologías argumentales esquemáticas como explicación analítica generalista, se aleja del objetivo de comparación intratextual. En cualquier caso, la metodología tematólogo, que aglutina los personajes principales o secundarios en torno a situaciones y acciones recurrentes resulta propicia si se adapta como plataforma para un trabajo como el presente, en el que son sometidos a escrutinio varias decenas de personajes a lo largo de tantas otras novelas. La estudiosa alemana Elisabeth Frenzel partió de los esquemas literarios que suponen los motivos para clasificar estos en su enjundiosa obra *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Ahora bien, lo más relevante desde el punto de vista comparatista –el que se presta para esta tesis– es que reflejó en su obra la evolución y tratamiento de cada una de esas configuraciones básicas⁴⁷ a lo largo de la historia literaria, en las sucesivas adaptaciones que de estas se realizaron a través de épocas, géneros, autores, y contextos socioculturales diversos. De este modo, las referencias características del comparatismo tematólogo aducidas –las que Frenzel utilizó para su trabajo– no han de ser entre situaciones o tipos básicos literarios y universales en esta ocasión, si bien es posible que se hagan referencias puntuales de esta índole cuando se considere necesario o relevante, para señalar, sobre todo, aspectos relacionados con el origen de algún motivo concreto.

En el caso que ocupa el presente estudio, son los personajes del universo galdosiano la red referencial y relacional aquellos que merecen y soportan esta clase de análisis de forma suficiente y justificada, porque se desenvuelven en diferentes textos en situaciones diversas,

⁴⁷ En la enjundiosa obra citada, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Elisabeth Frenzel ofrecía una extensa exploración de personajes-tipo, pero algunos de estos dan pie a esquemas de configuración más complejos y definidos. De esta forma, junto a tipos como la heroína, el ermitaño o el melancólico hay motivos más complejos como el honor conyugal herido, la bajada al infierno o el fratricidio.

dentro de tramas dispares que ofrecen un mundo plural, y constituidos de forma siempre cambiante. En ese sentido, la sólida constitución y riqueza que Galdós confirió a estos personajes que reaparecen es motivo más que suficiente para erigirlos en su individualidad literaria autónoma, una idiosincrasia a la que coadyuvó de una forma decisiva el mecanismo recurrente con el que el autor canario los fue modelando y engrandeciendo en sus varias apariciones.

Los otros elementos de naturaleza intratextual que se incluyen en el análisis son referenciales también, y su principal característica reside en que son elementos de remisión que se encuentran como marcas anafóricas, explícitas en el texto. De este modo, ciertos fragmentos –que pueden ser de extensión variable, desde la palabra a un enunciado que desborde la oración– operan en la intratextualidad no por inferencia, sino por indicación directa que se realiza en el propio texto que se lee. Estas marcas pueden materializarse de formas muy diferentes, por lo tanto, en las diferentes presentaciones que suponen la remisión anafórica, la cita explícita, la alusión, la sátira, el comentario, o la ironía; todas ellas son de condición relacional, por lo que su efecto en el lector se acciona solo si este cuenta con la lectura adecuada que estos recursos exigen. En los casos en que el lector recibe esa indicación señalada y expresa para que se remita a otra novela anterior, esta no supone un problema de interpretación. En cambio, tanto la sátira como la ironía hacen uso de una lectura anterior –prevén que el lector cuenta con ese bagaje en su memoria– para contraponerla a la que se realiza en el texto nuevo que se lee, lo que propicia el juego intertextual habitual de estos registros⁴⁸, que también tiene lugar en el caso de las novelas con personajes recurrentes. Cuando está presente el registro irónico, un estudioso como Pere Ballart (1994: 451-454) apunta que el autor pretende una implicación mayor con el lector, quien percibe dos sentidos de forma simultánea: un discurso que se hace pasar como serio –el superficial– pero que, en el fondo, alberga un sentido lúdico accesible solo para ciertos destinatarios. Es posible que Pérez Galdós, mediante estos procedimientos, además de establecer una conexión con sus lectores fieles, estuviera modelando un público más abierto a desautomatizar formas convencionales, y a asumir que a un personaje es posible construirlo, enriquecerlo gracias a mecanismos que exceden los más habituales de la descripción o las acciones. Es importante señalar, en todo caso, que, tanto cuando hay una

⁴⁸ El efecto del registro irónico también es posible dentro del espacio de una sola novela, pero como en el paradigma de los textos diferentes, este solo se activa cuando el lector cuenta con toda la información. En una novela única, una ironía carece de sentido hasta una información adicional en un momento más adelantado del texto, o si se produce una segunda lectura de la misma obra.

evidente remisión al precedente textual del personaje –en su anterior o anteriores apariciones novelescas– como cuando, v. gr., la referencia se obtiene mediante la alusión o la ironía, existe una intencionalidad expresa por parte del novelista de invocar al lector para que forme parte de un juego intratextual, eventualidad que no se produce cuando la intratextualidad tiene lugar en forma de inferencia o mediante implicaciones.

En relación con ese último término aludido, ha de señalarse que el análisis de la referencia intratextual no sería completo si no se contemplara también la lectura implícita, mediante la cual se activa la inferencia en la recepción lectora. Esta se presenta en el texto sin pretensión interpretativa intencional –en apariencia–, y está desprovista tanto de alusión directa, como de referencia, o como de indicación expresa para el lector. Así, en su estado más habitual, la reaparición del personaje no es acompañada de ninguna señal textual –por parte de ninguna de las voces de la novela–, razón por la que la desconexión del personaje con su pasado ficcional es aparente. No obstante, en muy numerosas ocasiones de la novelística de Galdós este fenómeno tiene lugar en el marco de aquellas novelas que forman parte de un ciclo o de una serie⁴⁹, lo que explica la ausencia de introducción o referencia intratextual discursiva acerca del personaje en cuestión. Al respecto de esta dimensión de lo implícito, Lubomír Doležel recordaba que esta vertiente no es sino uno de los grados de indeterminación propios de la oposición hueco/hecho –elementos caracterizadores sobre los que ya teorizaron Eco e Iser–, y añadió, además, que lo invisible puede deducirse, recuperarse, gracias a otros aspectos no necesariamente evidentes:

Hoy en día, sabemos que lo implícito es un rasgo general de los textos. Los significados que no se enuncian están implícitos en todo lo que decimos o escribimos [...] es posible comunicar mucha información implícitamente: más que afirmarse, se sugiere, más o menos, a través de medios contextuales, retóricos, connotativos u otros (Doležel, 1999: 245).

En el caso de las novelas de Galdós en los que se advierte esta dinámica, la orientación más clara para el lector procede de elementos extra o paratextuales como el título de la novela o un prólogo, por ejemplo. En relación con esta dimensión, Gabriela Pozzi –que realizó un monográfico en torno al juego intencional del autor con sus lectores en la novela del siglo XIX– destaca las grandes posibilidades que patentiza la información implícita que se ofrece en el texto. Ciertos términos implícitos, así, provocan inferencias que, de hecho, son opciones de interpretación para el lector, que tiene la capacidad de obtener

⁴⁹ A este respecto, los ejemplos más evidentes de series o ciclos concebidos a priori como tales son las novelas de Torquemada o el binomio formado por *Nazarín* y *Halma*.

diferentes niveles de lectura en unión con los espacios significativos que deja el texto (Pozzi, 1990: 103).

En lo que concierne a la referencialidad intratextual del personaje dentro del mundo galdosiano, el análisis propuesto presta atención también al factor de necesidad que provoca la ligadura entre ciertas novelas. En efecto, un número relevante de novelas contemporáneas de Galdós se constituyen como un verdadero ciclo, ya que plantean una intencionada continuidad lógica en términos de trama, temporalidad externa y del núcleo principal de personajes. En este sentido señalado, obras como *La incógnita y Realidad*, *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*, *Nazarín* y *Halma* o las cuatro novelas que conforman las protagonizadas por Francisco de Torquemada –usualmente agrupadas para su edición bajo el título de *Las novelas de Torquemada*– representan este aspecto que pretende destacarse⁵⁰. La oportunidad de considerar este elemento de la serie radica precisamente en el hecho de que tengan lugar simultáneamente dos fenómenos: por una parte, la diferenciación entre novelas ligadas e independientes, y por otra parte, la presencia de personajes que reaparecen tanto en esas novelas *seriadas* como en otras que nada tienen que ver entre sí. En este sentido, resulta oportuno indicar y señalar cada una las circunstancias que explican la recurrencia de personajes en aquellos textos –las novelas independientes– cuya necesidad es inexistente. De esta forma, la presencia de aquellos personajes presentes en novelas ligadas entre sí de la forma aducida obedece a una lógica evidente de causalidad, mas no es así en el otro caso. Por lo tanto, el sentido de tomar en consideración esta dimensión para este estudio se justifica como un intento de ofrecer una interpretación más exhaustiva del mundo interno galdosiano, así como de su sentido y rendimiento artístico.

⁵⁰ Entre muchos estudiosos galdosianos, cabe destacar entre otros a William H. Shoemaker, que afirmó al respecto: «Galdós wrote several novels in series: not only the *Episodios Nacionales* [...] some of the Contemporary Novels. Although there are not announced as belonging to series, it is plain that [...] are a *de facto* series» (1980: 170). Como ejemplo de esta postura, el autor citaba *El Doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*, unidas según Shoemaker por la secuencia cronológica de sucesos, así como por los muchos personajes en común. A este respecto, Ricardo Gullón iba un paso más allá, y aseguraba: «*Tormento* y *La de Bringas* son dos partes independientes de una novela» (1973: 84-85).

4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES RECURRENTE

Una vez que los puntos precedentes de esta tesis han proporcionado el corpus contextual y teórico que la fundamentan, el presente apartado acomete las evidencias textuales más significativas que se han recuperado tras la recopilación de información efectuada sobre los 142 personajes que están sujetos a estudio en este trabajo de investigación. Las bases teóricas ofrecidas sustentan, desde diferentes ángulos, los principios del enfoque particular que constituye la propuesta esgrimida a través de estas páginas como instrumento de análisis de la obra galdosiana. Así, diferentes aproximaciones –procedentes de otros tantos enfoques crítico-literarios⁵¹– han sido aunados con el objeto de configurar el planteamiento que se ha particularizado en este trabajo en torno al universo restringido de esta tipología de personajes. En ese sentido señalado, las aportaciones que, en líneas generales, han tratado la dimensión de las relaciones intertextuales, así como el componente imprescindible que supone dar cabida a la compleción de sentido que facilita el lector, vertiente tenida en consideración por la semiótica y la estética de la recepción literaria, han sido manejadas para adaptarlas a un fenómeno plenamente literario, exento de consideraciones de corte social o histórico, entre otros.

Ahora bien, la orientación pretendida, a despecho de que esta persiga unos fines tan concretos como los indicados, precisa determinados parámetros prácticos y funcionales, un propósito que resulta viable gracias a la consideración de ciertas dimensiones que se han probado como perfectamente funcionales. De esta forma, las facetas de las que aquí se da cuenta proceden de modelos analíticos de orden literario llevados a cabo desde enfoques, preferentemente, narratológicos. No obstante ello, se debe reiterar que, al margen de la esfera convencional de la que proceden las categorías empleadas, estas no responden en ningún caso a la sustentación teórico-crítica a partir de la cual pudieran surgir, ya que su utilización se remite, de forma inexcusable, a la interpretación postulada en esta tesis. A ese respecto, la intención eminentemente comparatista que subyace a este principio general aducido explica que, aunque se emplee, por ejemplo, una categoría aparentemente inocua como la

⁵¹ Hay evidencias de que los planteamientos teórico-críticos de la estética de la recepción, la semiótica o el estructuralismo, asumidos aquí gracias a los trabajos de Eco o Genette, entre otros, recurren en ocasiones, salvo posibles excepciones –como en el caso de Martínez Fernández–, hacia enfoques principalmente sociológicos –reconstrucción del lector histórico– o intertextuales –del universo literario, en general, aunque asimismo de orden interdisciplinar–, como en el caso de los estudios mostrados en este trabajo de Pozzi, Jiménez Gómez, o de la propia Frenzel en relación con la Tematología. Además de estos, resulta una aportación fundamental para los postulados teóricos de este trabajo la perspectiva de W. Iser, centrada en la dinámica de interacción que se produce entre escritor y lector, aplicada aquí al universo específico de la novelística galdosiana.

que, por ejemplo, deja constancia de la temporalidad externa, los datos obtenidos de un personaje particular –incluida su primera aparición novelesca, así como sus posibles reapariciones, ya como personaje recurrente– adquieren un valor diferente cuando son contemplados desde el punto de vista de su evolución, que adquiere, de esta forma, un sentido de interpretación distinto, relacional, a la postre.

A tenor de las premisas señaladas, puede afirmarse que las diversas evidencias que se ofrecen en los apartados que dan forma a esta parte del trabajo propician, por sí mismas, conclusiones parciales. Cada una de estas, así, aunque focalizada dentro del marco que supone un estudio limitado, da forma a un valor significativo, ya que representa un análisis monográfico amplio, e incluso propicio para que se amplíe en forma de posteriores líneas de investigación. No obstante, su empleabilidad hermenéutica es fragmentaria, porque está supeditada, en última instancia, a las conclusiones finales, de carácter holístico necesariamente. En lo que se refiere a la extensión y detalle que se ofrece acerca del análisis de los personajes recurrentes en los apartados que siguen, se ha debido seguir un necesario criterio cualitativo de discriminación.

Este principio de selección indicado se debe a que la cantidad de información recuperada tras el trabajo previo⁵² ha requerido establecer una jerarquía, la cual, sin sesgar en lo más mínimo los resultados, permita plasmar un corpus manejable en términos de interpretación crítica. Por lo tanto, se ha optado por realizar diferentes agrupaciones para los personajes, de tal forma que dos clases de estos son abordados en el apartado correspondiente al censo de personajes. A ese respecto, casos como los de aquellos personajes que carecen de desarrollo o tratamiento intratextual, los que reaparecen bajo las condiciones de una serie o ciclo, entre otras subcategorías, se revisan de forma conjunta en dicho apartado. En todo caso, esta delimitación no obsta, en modo alguno, que se ofrezca con suficiente atención una visión acerca de aquellos aspectos más sobresalientes que cada uno de tales personajes puedan suponer. En relación, por su parte, con los personajes de mayor interés para los propósitos más concretos de este estudio, se tratan de una forma compartimentada por medio de las diferentes categorías previstas en el modelo de análisis, así como en la distribución de este punto, por ende. De esta forma, dimensiones como la temporalidad, la intratextualidad o el discurso dan cabida de una manera más específica y exhaustiva, desde cada una de sus facetas, a los tratamientos particulares que han recibido esta clase de personajes recurrentes.

⁵² La recogida y completación de información acerca de los 142 personajes recurrentes ha arrojado una cifra total de 1260 páginas.

Bibliografía manejada para la obra novelesca de Pérez Galdós

Por razones de unidad, así como de comodidad operativa, se ha optado como corpus textual de base, de forma mayoritaria, por la recopilación de la obra de Pérez Galdós publicada por la Biblioteca Castro. Esta colección recoge todas las novelas que son tratadas en este trabajo⁵³ a lo largo de once volúmenes, que fueron publicados entre 1993 y 2016. Por otra parte, han sido utilizadas otras ediciones al margen del compendio de la Biblioteca Castro por motivos de disponibilidad, circunstancia que, en todo caso, no desmerece la calidad y fiabilidad de los textos galdosianos, toda vez que las obras escogidas en esos casos provienen de ediciones críticas, publicadas bajo la supervisión experta de reconocidos estudiosos en este campo. Asimismo, ha sido utilizada de forma excepcional como texto de referencia la edición crítica de *Lo prohibido*, elaborada por James Whiston en 2001, debido a que la edición de esta novela para Biblioteca Castro le falta un considerable número de páginas de los últimos episodios del último capítulo⁵⁴.

Asimismo, debe señalarse que se han empleado otras ediciones críticas debido a la especial relevancia de ciertas aportaciones que los diferentes especialistas han vertido sobre la obra galdosiana. En tales casos, la referencia pertinente ha sido adscrita a la bibliografía bajo el nombre del autor que corresponda, en su calidad de editor en la obra de Pérez Galdós relacionada. Así, a la hora de tratar y revisar críticamente cualquier texto del que se ofrece referencia en páginas posteriores, se ha optado en ocasiones por las diferentes ediciones críticas que hay disponibles, con predilección hacia aquellas procedentes de Ediciones Cátedra, Colección Letras Hispánicas, debido a la trayectoria y reconocido prestigio de esta editorial, en cuya nómina hay presentes destacados estudiosos y galdosistas como Francisco Caudet, Joaquín Casaldueiro, Germán Gullón, o Francisco Javier Díez de Revenga, entre otros.

4.1 MODELO APLICADO EN LA TAREA DE ANÁLISIS DE CADA PERSONAJE

Si bien con anterioridad se ha dado cuenta de aquellos aspectos que serían sometidos a análisis en términos teóricos, con un relativo grado de abstracción en cuanto a las dimensiones que se han examinado, corresponde a este punto ofrecer una pormenorización

⁵³ Los *Episodios Nacionales*, por su parte, están compendiados en una colección diferenciada.

⁵⁴ En concreto, la edición de *Lo prohibido* para Biblioteca Castro no recoge el texto galdosiano que comienza así, y que sí está presente en la edición de Whiston: «Y era guapa. La de la izquierda me miraba con fijeza observadora y más bien curiosa que enternecida» (Pérez Galdós, 2001b: 591). Desde ese punto hasta la página 621, por lo tanto, todo el texto está omitido en la edición de Castro.

razonada acerca de los diferentes parámetros que se han empleado para recoger información relevante sobre los personajes objeto de este estudio. Todos esos rasgos señalados, que constituyen, por su parte, el fundamento informativo básico que ejerce como fuente de interpretación para las conclusiones, están presentes en el modelo operativo que ha sido utilizado con tal fin, cuya reproducción ha sido incluida en el anexo III. A la hora de configurar el modelo propuesto para el análisis de los personajes de reaparición, se tuvieron en consideración dos requisitos. En primera instancia, este estándar debía ser operativo, en el sentido de que debía ser perfectamente válido para cualquier casuística que pudiera encontrarse ante cualquier tipo de personaje, así como en el marco de los diferentes subtipos de novela que Pérez Galdós abordó⁵⁵. Asimismo, dicho modelo debía estar basado en la recogida de evidencias textuales explícitas –con la capacidad de ser recobradas, citadas y analizadas apropiadamente–, eludiendo dar cabida a categorías de tipo interpretativo, o metaliterario; en ese sentido, la interpretación no puede, de ningún modo, anteceder o suplantar al texto literario. Por otro lado, las categorías consideradas como integrantes de esta guía de recuperación para el análisis están sujetas a los fines críticos de este estudio. De esta forma, a despecho de que algunas de estas no hayan sido empleadas en otro tipo de investigación, cuentan con un interés particular evidente en este caso, ya que componentes como las relaciones entre los personajes, evidencias intratextuales o serialidad responden a la intencionalidad más exclusiva que aquí se preconiza.

Resulta necesario indicar, como premisa apriorística, una consideración general que, aunque quizá evidente, resulta necesario establecer. Todos y cada uno de los puntos que aquí se revisan, tenidos en consideración a la hora de recopilar información acerca del personaje de recurrencia, están enfocados directamente a este, en su calidad de entidad ficcional independiente, en este caso. Dicho de otra manera: las diferentes categorizaciones no son globales ni válidas para la novela en su conjunto aunque, en ciertas ocasiones, estas pudieran coincidir con los datos que se recogen. De esta forma, resulta perfectamente factible, por ejemplo, que un elemento como la temporalidad externa solo sea recogido cuando este afecte exclusivamente al personaje.

En primera instancia, el primer apartado que ha sido atendido a la hora de acometer el análisis es el referido al de las diferentes voces textuales de la novela, y cómo estas facilitan información directa sobre el personaje. A este respecto, cabe mencionar que, en lo

⁵⁵ Sobre este particular, ha de recordarse que el novelista español, movido por su afán constante de innovación literaria, cultivó los subgéneros de la novela dialogada y la epistolar, al margen de diversas muestras de hibridación genérica, así como de estilos o temas.

que se refiere a la elaboración discursiva, se ha optado por la denominación *fuentes de información del personaje*, que, en su momento, utilizó Garrido Domínguez (1996: 88-91) para abordar esta perspectiva fundamental acerca de la construcción novelesca del personaje, recurrente en este caso. El motivo tras esta elección reside en la clara intención que este título alberga respecto al interés particular de este trabajo; esto es, todo aquel texto que provee información directa acerca del personaje de acuerdo a determinados aspectos, que serán detallados. En ese sentido, esta categoría da cabida a tres tipologías fundamentales, divididas por medio de la denominación de voces: la del narrador, la del propio personaje y la de otros personajes. Ha de aducirse que la expresión *voz*, en relación con este uso, debe ser entendida como etiqueta figurativa, ya que contiene, a su vez, las diferentes variantes de los modos discursivos que un personaje puede llegar a manejar: monólogo interior, discurso directo, y así, sucesivamente. Por ende, las voces de la novela engloban tanto la expresión del pensamiento como los discursos directos en sus diversas facetas.

Respecto a esta categoría referida, se le ha concedido especial relevancia a la voz narrativa, ya que, en el marco de la novela decimonónica, la figura del narrador como caracterizador de personajes es determinante, como ya indicara, precisamente, Garrido Domínguez en relación a la narrativa propia del realismo hispano (1996: 90). Sobre ese punto, Román Gutiérrez coincidía al afirmar esa condición de privilegio, hasta tal punto que condiciona, escamoteando la posibilidad de un relato fiel, objetivo, incluso al propio lector (Román Gutiérrez, 1988a: 25). Según esta autora, así, en la narrativa del siglo XIX resulta innegable el efecto que el narrador pretendía conseguir en el receptor de la obra literaria (1988a: 31), una postura que, en el caso de Pérez Galdós, resulta incontrovertible, toda vez que su presencia se verifica, de forma constante, a lo largo de toda su producción, desde sus primeras obras hasta las últimas. Debido a esa circunstancia, precisamente, la subdivisión que ofrece las características y evolución de la voz narrativa, en su calidad de fuente informativa sobre el personaje de reaparición, contempla asimismo el análisis de un narrador de actitud informativa o evaluadora. Además de ello, se recogen aspectos descriptivos como la semblanza, la etopeya, el retrato, o elementos de perspectiva, como el nivel de acceso que tiene el narrador al interior de los personajes –definidos por Bobes Naves como omnisciencia, deficiencia y equiscencia (Bobes Naves, 1998: 35)–, así como su estatus como autodiegético, homodiegético, o heterodiegético. En cuanto a las categorías descriptivas citadas, su pertinencia como categoría sistemática está estrechamente ligada a la consistencia convencional de los modelos realistas de novela acerca de estas, un esquema que, por cierto, sería dejado atrás ya en el período de la novela modernista de principios del siglo XX. En

todo caso, en las novelas contemporáneas de Galdós, dichas facetas son pertinentes en su relación con la construcción narrativa por su iteración, lo que las hace operativas de cara al trabajo que aquí se realiza al respecto.

Los siguientes apartados considerados a efectos de análisis se corresponden con el espacio novelesco y con el tiempo, respectivamente. En lo referido al espacio, el sentido de esta categoría, más allá de una interpretación simbólica o de corte sociológico, está vinculado con un propósito de facilitar información añadida acerca de cómo el personaje es constituido. En ese sentido, en la novelística de Galdós el espacio se encuentra unido al personaje como un significante plenamente intencionado. Por otra parte, el nexo del personaje con los espacios que recorre es puesto en perspectiva respecto a las diferentes novelas en las que este aparece, razón por la que el comparatismo prevé interpretaciones en torno a la evolución o cambios en ese sentido.

En cuanto a la dimensión de lo temporal, se han tenido en cuenta elementos como la temporalidad externa, la ontogénesis, el orden y la duración. Respecto a las marcas de tiempo externo y ontogénesis, debe puntualizarse que revisten una importancia singular en el marco de esta tesis, ya que su coherencia, a nivel intratextual, permite colegir información valiosa acerca de los procesos de construcción del mundo novelesco galdosiano desde el punto de vista de su planificación intencionada. En virtud de ello, un seguimiento acerca de la temporalidad externa, puesta en su relación con determinado personaje, puede revelar el alcance efectivo –tanto si se ilustran errores en este sentido como si se verifica esa coherencia que unifica un universo autorial-ficcional de estas características– que Pérez Galdós llevó a efecto en cuanto a los personajes de reaparición. En cuanto a las categorías de orden y duración, son rasgos convencionales de análisis narrativo que pueden indicar pautas acerca del manejo de la temporalidad interna respecto a cada uno de los personajes. Sobre este punto, qué duda cabe de que los personajes de más peso dentro de una novela cuentan con más posibilidades de protagonizar escenas en tiempo *real*, en detrimento de otros más secundarios, que suelen, con preferencia, ser mostrados por medio de resúmenes discursivos.

El siguiente apartado que tiene cabida en el modelo de análisis se refiere a las acciones y relaciones de los personajes. Mediante un compendio significativo de las acciones de un personaje, tanto las habituales –fruto de la costumbre, o la propia de una profesión– como las más relevantes, por su poder decisivo sobre el discurrir de los hechos o sobre otros personajes, este apartado permite reflejar un tipo de información enmarcada en la dimensión de la inferencia. Tal como se ha señalado previamente, la información procedente de lo que se muestra como fruto del proceder de una figura –como oposición de aquello que se cuenta,

desde las distintas perspectivas o puntos de vista que facilitan las voces de la novela— es una vertiente enormemente significativa para la interpretación, tanto para el lector casual como para el especialista. Por otro lado, una revisión suficiente como la que aquí se emplea acerca de las relaciones de un personaje en sus diferentes apariciones novelescas es igualmente valiosa desde este punto de vista, ya que ofrece noticias no explícitas, pero indicadoras acerca de su auténtico valor. Asimismo, una verificación sobre la variable naturaleza de las relaciones de un personaje constituye un aspecto de conformación que permite consideraciones más profundas sobre este.

En otro orden de cosas, dos categorías tan íntimamente ligadas como las de la profundidad —si se prefiere, la complejidad, o *redondez*, en términos de Forster—, y la relevancia, además de la esencia de estudio más usual dentro del ámbito del análisis narrativo, permite extraer conclusiones sustanciales para los intereses de este estudio cuando son contempladas a la luz de una perspectiva diacrónica como la que se emplea aquí. Según esta propuesta, el fluctuante peso de un personaje en sus diversas apariciones —como es el caso, por ejemplo, del singular Manuel Pez— resulta un fenómeno frecuente en la obra novelesca de Pérez Galdós. Esta dinámica, que ofrece al lector un panorama tan inestable en lo que se refiere a muchos de los personajes galdosianos, supone en sí misma un elemento muy revelador acerca de la gran variabilidad del uso de estos, pero asimismo un mecanismo creativo de gran importancia. En este último sentido, el paso de un protagonismo o una postración a un segundo plano, o incluso a la irrelevancia, parece albergar una intencionalidad que pretende evocar verosimilitud mediante esa aparente aleatoriedad, tal como ya advirtieron diversos estudiosos mencionados previamente. Por lo que se refiere a la complejidad del personaje, al margen de su poderosa relación con el peso que se le otorga en el seno de una novela, deben considerarse también unos parámetros específicos. En ese sentido, tener en consideración la etapa evolutiva específica de la novelística de Pérez Galdós resulta un indicador digno de considerarse, ya que el grado de complejidad se acrecentó notablemente tras la etapa de sus novelas de tesis, caracterizadas estas por dar cabida a personajes poderosamente polarizados, maniqueos. Asimismo, otra faceta como la voz del personaje puede mostrar de forma tangible un enriquecimiento en este sentido, a la luz de su desarrollo en el decurso de sus reapariciones. Como ilustración de estas dos vertientes, debe recordarse que los personajes unidos a la primera etapa galdosiana —que abarca como límites *La Fontana de Oro* (1870), en un extremo, y *La familia de León Roch* (1878), en el otro—, conformada por novelas de carácter tendencioso, tienden a representar rasgos notablemente acentuados, que persisten a toda prueba durante toda la obra, razón por

la que la faceta de la profundidad está supeditada a unos términos evidentes. En el otro sentido señalado, valgan como ejemplo Felipe Centeno o Francisco Torquemada, modelos harto representativos de progresión expresiva, tanto desde el punto de vista de su caracterización lingüística como respecto a una acrecentada gama de modalidades discursivas, merced a la cual se incorpora el monólogo interior, o incluso el discurso indirecto libre, por ejemplo.

El siguiente apartado que entra dentro de esta consideración, el referido al de la tipología de personaje galdosiano, reviste una índole plenamente intratextual y galdosista, pero asimismo se vale de los presupuestos teóricos de acerca de la intertextualidad e intratextualidad, además de la valiosa y completa revisión de Elisabeth Frenzel acerca de los motivos literarios. Como avance programático acerca de este punto, debe aducirse que, si bien se acogen como idóneos los postulados empleados por Martínez Fernández (2001), Genette (1989) o Frenzel (1980), su aplicación mediante este modelo de análisis propuesto se ha adecuado a los propósitos del universo de la novela contemporánea de Galdós, más estrictamente en su relación con los personajes recurrentes. De esta forma, la pretensión que alberga esta sección reside en establecer una tipología acerca de estos personajes, con el fin potencial de que esta promueva, por su parte, una interpretación valiosa para los objetivos últimos de esta tesis.

Un apartado que reviste una consideración de la máxima importancia, en otro orden de cosas, es el que acoge, precisamente, la dimensión de las evidencias de intratextualidad. Esta categoría da cabida, en un sentido distinto a la que representa la propia recurrencia de los personajes, a aquellos elementos empleados en las novelas con una clara finalidad intratextual, ya sea de forma directa, o indirecta. A este respecto, valgan las consideraciones teóricas señaladas en puntos anteriores –en especial, las aportaciones de W. Iser y de U. Eco– acerca de la selección del lector ideal o implícito por parte del autor. Así, la remisión intencional del novelista se manifiesta por medio de referencias explícitas o implícitas, de suerte que las posibilidades en el marco de esta sección pueden ser muy variadas, del mismo modo que pensadas para propósitos creativos asimismo diferentes. En relación con las diferentes posibilidades interpretativas que generan los mecanismos de intratextualidad intencionales, especial mención merece la intratextualidad implícita, ámbito privilegiado para el lector ideal galdosiano, dentro del cual un texto plasma referencias o informaciones acerca de un personaje solo aptas para aquel. Favorecida por tales mecanismos interdiscursivos, la obra de Pérez Galdós amplía sus horizontes, ya que está configurando dos niveles de lectura: uno superficial y otro oculto, potencial. Por lo que se refiere a las

diversas posibilidades de evidencia textual en estas novelas de esta categoría, estas son subcategorizadas en el apartado correspondiente, ya que cada una de las manifestaciones de esta faceta obedece a un sentido diferenciado.

El siguiente punto que cabe considerar en el modelo de análisis, denominado como *personaje y serialidad*, acoge la posible interpretación del personaje a la luz de su trayectoria global, de tal forma que este sea analizado dentro del marco de la intratextualidad. De esta forma, en este apartado, la serialidad relacionada no se refiere a la urdimbre que une a dos o más novelas, sino que atiende al interés individual de la figura de reaparición. Dado que el personaje, desde una consideración general, es escrutado en este estudio desde la perspectiva de su existencia más allá de la novela independiente, uno de los instrumentos de seguimiento acerca de su construcción y análisis ha de contemplar las reapariciones de este como una serie en potencia, en lo que a dicho personaje respecta. En este sentido, exista o no intención autorial o planificación acerca de las apariciones recurrentes de un personaje particular, esta sección recupera la información relacionada con este, con el objeto de detectar incompatibilidades, incoherencias, o, en sentido contrario, señalar una posible estrategia creativa tras el recorrido novelesco de cada uno de ellos. De acuerdo a estas premisas señaladas, en virtud de las cuales el personaje recurrente se erige en centro de atención, la categoría aquí atendida incide en la continuidad de este como discurso independiente. A ese respecto, nuevamente debe enfatizarse la capacidad evidente que muchos de los personajes de Pérez Galdós poseen de ser estudiados como tramas individualizadas, verdaderamente paralelas a la fábula particular de la novela única, y con un sentido propio.

Por último, un elemento adicional que se incorpora al estudio de cada personaje recurrente es el referido a la aptrornimia, un rasgo mediante el cual ciertos autores reflejan algún rasgo prominente de este gracias a su nombre o denominación particular. Si bien el sentido más elemental de este recurso podría recaer en el ámbito de la nemotécnica —su utilidad, concebida como un artificio dirigido al lector, para que este, por asociación, recuerde a ciertos personajes—, en el universo novelesco de Pérez Galdós su uso está mayoritariamente definido por la intención lúdica. De esta forma, junto a personajes cuyos nombres están genuinamente relacionados con su esencialidad —Agustín *Caballero*, o José *Donoso*—, es posible hallar otros que reciben una denominación que estiliza hasta lo caricaturesco su rasgo más definitorio —Alejandro Sánchez *Botín*—, o incluso ciertos personajes cuyos nombres son paródicos, cuando no irónicos, como en el caso de José Ido del Sagrario, Manuel Pez, León Pintado o Máximo Manso. De todas las categorías avanzadas como integrantes del modelo de análisis del personaje empleado, posiblemente sea esta la

única cuyo estatuto no acoge la posibilidad de una evolución, pues las denominaciones novelescas tienden hacia la estabilidad. Empero, este rasgo halla su lugar en este estudio debido a que, al margen de su capacidad intrínseca de contribuir a la construcción significativa del personaje, los diversos nombres recibidos por estos pueden revelar interpretaciones valiosas en su relación con el universo del que forman parte. De esta suerte, de igual modo que el punto que da cabida a la tipología de personajes recurrentes galdosianos, la particular categoría de estos constituye un grupo que, mediante comparación, se presta por sus condiciones a un análisis mínimo.

4.2 VALORES Y CARACTERÍSTICAS LITERARIAS DEL PERSONAJE RECURRENTE GALDOSIANO

En este apartado se pretende dar cuenta de aquellas condiciones mínimas –de acuerdo a las premisas que aquí se establecen– que debe reunir el personaje novelesco galdosiano de recurrencia para que sea considerado como tal. En ese sentido, aquellos elementos más característicos de este –los que le dotaron de idiosincrasia ficcional en este marco, por lo tanto– actúan como nexo de relación, así como de amalgama para el lector, ya que permiten reproducir y generar en su experiencia –en aquellos libros que tiene, de algún modo, presentes– al personaje del texto previo, requisito *sine qua non* para que se le permita, así, extender su existencia literaria en la reaparición correspondiente.

En relación con este asunto, resultan privilegiados como requisitos aquellos ingredientes variados –resulta indudable la heterogeneidad que otorga esta categoría– aunque distintivos que lograron pervivencia en la recepción del lector galdosiano: sus características físicas, una particular forma de expresión, su intervención en una trama principal, ciertas actitudes, los ámbitos espacio-temporales conectados a este, y así, sucesivamente. Ha de hacerse notar, en todo caso, que la presencia de estos índices –que señalan la inequívoca reaparición de alguien reconocible para el lector– responde a una necesidad que va más allá del simple nominalismo, dado que la reintroducción de un nombre –el ficcional de un personaje ya empleado en alguna novela anterior– en solitario representa el mayor grado de exigencia para el lector galdosiano, pues debe afrontar el esfuerzo intelectual y memorístico de recuperar un mínimo bagaje de configuración respecto a este, con el fin de identificarlo. Como consecuencia, resulta de menor eficacia para sugerir en el lector que, efectivamente, está asistiendo a la reaparición de un personaje ya leído

previamente en otra novela. Así pues, se precisa reincorporar rasgos adicionales que recreen la esencialidad de este, tal y como sucede en la vida cotidiana cuando un viejo conocido es aludido: han de añadirse puntos o anclajes contextuales, que permitan, de esta forma, al oyente/lector recuperar al desconocido por rasgos que le individualizan. A este respecto, funcionan como elementos de identificación para el lector componentes de construcción del personaje, además de sus rasgos personales, numerosos puntos de contextualización, ya que un personaje no está elaborado tan solo a partir de su nombre, descripción o de cuanto se cuenta acerca de este, sino también, como se ha insistido, gracias a sus acciones, hechos, o incluso los lugares que consiguen crear un nexo asociativo para el lector galdosiano.

Sobre este fenómeno de significación múltiple, valga como ejemplo un personaje como Ramón Villaamil, quien surgió en primera instancia en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y reapareció en *Miau* (1888), novela que protagonizó. Si se conoce el abanico de espacios que recorre este funcionario cesante, entre los que destacan las oficinas ministeriales y los cafés, resultaría hartamente improbable para el lector galdosiano imaginar a Villaamil en una hipotética nueva reaparición en un espacio como un casino, una iglesia o un palacio. De este modo, la mera aparición de su nombre en una obra que obviara su idiosincrasia contextual estaría pecando de incoherencia, ya que la inclusión de su nombre –despojado de acciones, hechos o voz, incluso del narrador– a solas resulta insuficiente, cuando no arbitraria y carente de sentido.

Respecto a estas circunstancias señaladas –así como las posibilidades de que se produzca un fracaso en el uso de esta técnica–, un ejemplo palmario de corrección en este sentido lo representa la reaparición de doña Perfecta, protagonista en la novela homónima de 1876. En *La familia de León Roch* (1878), el nombre del personaje Doña Perfecta –muy distintivo por sí mismo, por cierto– aparece en cierto momento de la narración. Ni el narrador ni otros personajes aportan más información sobre ella en primera instancia, lo que no facilita una conexión completamente satisfactoria o una recuperación intratextual de todo el contenido y valor literarios en relación con su pasado novelesco. Es decir, se produce una cierta ambigüedad informativa en tal situación⁵⁶, una circunstancia que, incluso, entraña el riesgo de neutralizar el gran e indudable valor literario que representa la reaparición como potencial:

⁵⁶ La percepción de descontextualización en el lector se acrecienta debido a que este personaje reaparece, a todas luces, en un marco espacial completamente dispar respecto al entorno original; a saber, Orbajosa, pueblo del interior castellano donde el personaje ha vivido toda su vida. Además de ello, el final de *Doña Perfecta* no sugiere en absoluto un final abierto en relación con ella y su *topos*, razón por la que, en suma, la inverosimilitud de la reaparición es patente.

¿Quién ha estado aquí esta noche?
—La señora Marquesa de San Joselito y Doña Perfecta.
—La señora Marquesa de San Joselito y Doña Perfecta, —repitió León
como un estúpido.
—Ya se han ido, luego que acabaron de rezar (Pérez Galdós, 1994a: 166).

Sin embargo, en páginas posteriores el narrador invierte esta situación inicialmente insuficiente apuntada, ya que, por medio del uso de ciertas referencias implícitas –tan solo al alcance del lector informado– introducidas en el texto se recobra de una forma más satisfactoria el personaje, mediante el procedimiento de utilizar unas alusiones irónicas a la naturaleza de su carácter:

Entró León en el cuarto de su mujer, y la halló conversando con Doña Perfecta, amiga de confianza que solía acompañarla por las noches. Sobrecogióse esta venerable dueña al ver entrar al marido de su amiga, comprendiendo con delicado instinto que se preparaba una escena, y se despidió (Pérez Galdós, 1994a: 200).

En estos dos ejemplos textuales mostrados, el peligro de pérdida de credibilidad en relación con esa reaparición se solventa mediante la acumulación de ciertos detalles implícitos, como la relación del personaje con la actividad de rezar, así como la adjetivación irónica de Perfecta como *venerable*. No obstante, cuando la recurrencia de un personaje, como se ha aducido, se produce a través de unos términos tan frágiles, la frontera entre la interesante sugerencia que podría suscitarse en el lector y la escasez de verosimilitud es peligrosamente lábil. En todo caso, resulta debatible la supuesta o deliberada intencionalidad tras aquellas reapariciones en las que se proveen escasas o nulos detalles adicionales en torno al personaje, ya que, al fin y al cabo, suponen constituyentes para el análisis que es capaz de suscitar el abanico de grados de competencia lectora que Galdós fue capaz de imprimir a sus personajes.

Al hilo de esta cuestión de la referencialidad como elemento de construcción de la figura ficcional, en especial relación con los argumentos de *recuperación* del personaje, resulta pertinente introducir como ejemplo ilustrativo el caso más extremo en cuanto a ausencia de información intratextual, esto es, la reaparición meramente nominal. Ha de adelantarse, en este sentido, que el análisis efectuado a los 142 personajes recurrentes de las novelas contemporáneas ofrece una gran cantidad de situaciones de esta índole. De esta forma, en el siguiente extracto, procedente de la novela *Torquemada en la cruz*, se somete a esta prueba una de las reapariciones de Manuel Pez –personaje de recurrencia múltiple, por

otra parte—, en donde puede apreciarse la nula existencia de información útil para el lector galdosiano, a efectos de intratextualidad:

En el despacho de mi padre están Donoso, don Manuel Pez, el general Carrasco, que delira por los negocios, y envainando para siempre su espada se dedica a hilvanar ferrocarriles, el exministro García de Paredes, Torres, el agente de Bolsa, y otros puntos... (Pérez Galdós, 2019: 261).

En este fragmento, como se puede apreciar, si bien se aportan ciertas particularidades sobre otros personajes —a través del monólogo interior de Rafael del Águila—, Pez es nombrado tan solo⁵⁷, razón por la que cabe concluir que, en la ocasión señalada, el valor significativo de este personaje no reviste interés ficcional, más allá de la mera acumulación figurativa.

4.3 CENSO DE PERSONAJES RECURRENTES

Con el objeto de llevar a cabo de una forma rápida y eficaz la tarea de localizar aquellos personajes que habrían de engrosar el corpus de este estudio, se acudió a un listado extenso de referencia publicado al respecto conocido como “Censo de personajes galdosianos” —este listado figura como anexo en el final de las obras completas editadas por Rafael Aguilar (Aguilar, 1990)—, el cual ha servido como punto de partida básico a la hora de seleccionar y extraer aquellos susceptibles de formar parte, a su vez, del particular censo de personajes recurrentes. No obstante, debe puntualizarse que la citada lista, a pesar de la extraordinaria utilidad que reviste como fuente de consulta, contiene ciertos errores que no han podido ser detectados sino en el curso del propio trabajo de recuperación y revisión de la información correspondiente. En este sentido indicado, se ha podido advertir como equívoco más frecuente la adscripción errónea de algunos personajes a ciertas novelas —en el caso de su reaparición, se entiende— tan solo con la base de que su apellido aparece. Con el fin de ilustrar una circunstancia como la descrita, resulta ejemplificador el caso de José Relimpio, que, según el listado facilitado en la obra de Aguilar, reaparecería en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) tras su originario nacimiento ficcional en *La desheredada*, publicada en 1881. Ahora bien, la supuesta recurrencia del padrino de Isidora Rufete no tiene lugar, ya

⁵⁷ Como refrendo de lo que aquí se expone, asimismo, resulta significativo que el autor de la edición empleada para explicar este asunto, Ignacio Javier López, incluye una nota a pie de página para recordar al lector quién es Manuel Pez: «Don Manuel Pez, progenitor de los Peces, es descrito en un capítulo memorable de *La desheredada* (1881) y tiene un papel protagonista en *La de Bringas* (1884)» (Javier López, 2019: 261).

que el Relimpio aludido en la citada novela resulta ser, en realidad, su hijo: Melchor Relimpio, personaje recurrente, por otra parte: «D. Basilio descendía siempre a menudencias de personal; Relimpio era procaz y malicioso en sus juicios» (Pérez Galdós, 1985b: 14). En este caso, no cabe la menor duda acerca de la identidad que subyace tras ese apellido, ya que las características de Melchor ya han sido introducidas previamente en esta novela –de igual modo que en *La desheredada*, novela en la que ya apareció–, así como las de su padre ficticio. Es más, el apellido jamás aparece unido al nombre propio adecuado (José) en esta novela. Al respecto de esta clase de errores, quizá resulte razonable suponer que se sancionaron falsas apariciones de forma automática –sin una comprobación– tras la mera aparición del apellido correspondiente. En el curso de la recuperación de información, comprobación y análisis se han detectado hasta seis falsos recurrentes: el aludido José Relimpio, Felipa, Florencio Morales y Temprado, la marquesa de Santa Bárbara, Papitos y Pepe Serrano Morentín.

Al margen de estas dificultades menores, la revisión, lectura y estudio de las sucesivas apariciones de los personajes recurrentes galdosianos ha arrojado una cifra global de 142 figuras ficcionales que pueden considerarse por derecho propio como pertenecientes a esta categoría. De esta forma, aquellos personajes que configuran el corpus objeto de estudio y análisis de este apartado, y, por extensión, de la tesis en su conjunto, son los siguientes⁵⁸:

Aguado, Cruz del Águila, Fidela del Águila, Rafael del Águila, Antonio Álvarez Tuñón y Caballero, José Amador, Ándara, Argüelles Mora, Arias Ortiz, Arnaiz *el gordo*, José Bailón, Pepita Ballester, Bárbara, Doña Bárbara –señora de Barragán–, Beatriz, Francisco Bringas, Isabelita Bringas, Paquito Bringas, Eloísa Bueno de Guzmán, José María Bueno de Guzmán, María Juana Bueno de Guzmán, Serafín Bueno de Guzmán y Ataide, Agustín Caballero, José Calderón de la Barca, Doña Serafina –viuda de Calvo–, Andrés Basilio de la Caña, Las de la Caña, marqués de Casa-Muñoz, Felipe *Celipín* Centeno, Pepina Centeno, Juan Antonio Cienfuegos, Federico Cimarra, Augusta Cisneros, Carlos Cisneros, Claudia, Segundo Cordero, Claudia Cortés, Francisco de Paula de la Costa y Sainz del Bardal, Francisco Cucúrbitas, La de Cucúrbitas, Jesús Delgado –*Eautepistológrafos*–, Doña Perfecta, Eponina, Exministro, Don Pedro Fúcar, Pepa Fúcar, Cándida García Grande, Isabel Godoy de Hinojosa, Teodoro Golfín, Frasquito González, Duquesa de Gravelinas, Don

⁵⁸ El listado mostrado aquí muestra los nombres más habituales empleados en las novelas de Pérez Galdós para cada uno de estos personajes, a pesar de que estos no muestran uniformidad o jerarquía definidas. En todo caso, se concede mayor importancia al criterio de obtener una rápida y precisa identificación.

Horacio, Rafael del Horro, José Ido del Sagrario, Rosa Ido del Sagrario, Manolo Infante, Irene, Buenaventura de Lantigua, Juan de Lantigua, Serafina de Lantigua, Gloria de Lantigua, Cornelio Malibrán y Orsini, Doña Malvina, Máximo Manso, Marianela, Cristóbal Medina, Alejandro Miquis, Augusto Miquis, Mompous y Bruil, Conde de Monte-Cármenes, Leopoldo Montes, Pepe Moreno Rubio, general Francisco Morla, Francisco Muñoz y Nones, La de Muñoz y Nones, Nazario Zaharin *Nazarín*, Doña Nicanora, Padre Juan Manuel Nones, Joaquín Onésimo, Tomás Orozco, Guillermina Pacheco *–la fundadora–*, Manolo Peña y Rico, Leonor *la Peri*, Manuel José Ramón del Pez, Joaquín del Pez, Josefa y Rosita del Pez, León Pintado, Juan Bragas de Pipaón, Carolina Pipaón, Rosalía Pipaón de la Barca, Cayetano Polentinos, Marcelina Polo y Cortés, Pedro Polo y Cortés, Salomé Porreño, Quevedo, Santiago Quijano-Quijada, Melchor Relimpio, León Roch, Severiano Rodríguez, Guadalupe Rubín *–Lupe la de los pavos–*, Juan Pablo Rubín, Nicolás Rubín, Isidora Rufete, Federico Ruiz, José Ruiz-Donoso, Valeriano Ruiz-Ochoa, Cándido Samaniego, Marquesa de San Salomó, Alejandro Sánchez Botín, Sánchez y Emperador, Amparo Sánchez Emperador *–la emperadora–*, Refugio Sánchez Emperador, Luis Santanita, Saturnina, Señora de Serrano, Doña Silvia, Don Agustín Luciano de Sudre *–marqués de Tellería–*, Gustavo Sudre, Lepoldo *Polito* Sudre, Luis Gonzaga Sudre, María Egipcíaca Sudre, Juan Tafetán, José María Manso *–marqués de Taramundi–*, Milagros Sánchez Botín *–marquesa de Tellería–*, Francisco Torquemada, Rufina Torquemada, Valentín Torquemada (I), Valentín Torquemada (II)⁵⁹, Gonzalo Torres, Pepito Trastamara, Trujillo, Pepe Trujillo, Ramón Trujillo y Fernandez, Teresa Trujillo, Victoria Trujillo, Clotilde Viera, Federico Viera, Joaquín Viera, Ramón Villaamil, Jacinto María Villalonga, Marqués de Yébenes y Zalamero.

Ahora bien, a la hora de valorar el interés que la información recopilada de todos y cada uno de estos personajes ha podido aportar a los objetivos específicos de este trabajo académico, resulta necesario plasmar aquí una discriminación, que obedece a diferentes criterios. En lo que se refiere a las diferentes agrupaciones en las que se sitúa a los 142 personajes, debe hacerse notar que los encuadrados como pertenecientes a las clases de la reaparición en un ciclo o una serie, así como los que carecen de valor analítico por otros motivos, son revisados de un modo restringido, debido a su importancia secundaria. Por dicha razón, además de la justificación discriminatoria que se incorpora a cada uno de estos

⁵⁹ Este personaje se corresponde con el segundo hijo de Francisco Torquemada *–que aparece como personaje en *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895)–*, quien le asigna el mismo nombre que tuviera su hijo fallecido en la novela *Torquemada en la hoguera* (1889).

en este repaso que se ofrece, se han incorporado distintos aspectos relativos a cada personaje –en su caso– detectados durante el proceso de recopilación de información acerca de cada uno de ellos, de tal forma que se muestran los detalles más sobresalientes unidos a la intratextualidad o al desarrollo y construcción de la figura ficcional de reaparición.

En un sentido muy diferente, aquellas figuras que cuentan con una verdadera importancia para este estudio –el resto de estos, excluidas estas categorías de rango menor, por lo tanto– son tratados con posterioridad y de forma diferenciada en relación con cada uno de los apartados de análisis del personaje, ya que las diversas categorías que conforman el modelo desarrollado precisa una pormenorización más sistemática y exhaustiva.

4.3.1 Reaparición de personajes en el contexto de una serie y de un ciclo

En el sentido que ha sido explicado con antelación, en primera instancia debe darse cuenta de aquellos personajes que reaparecen en el marco que configura una serie, esto es, aquel grupo de dos o más novelas que ofrece continuidad respecto a la trama principal de una novela precedente, o, en su caso, plasma nuevos acontecimientos a cualquiera de los personajes previos, quienes, por su parte, evidencian su devenir en la reaparición como un episodio posterior conectado con su pasado ficcional. La característica más destacada que justifica esta agrupación la constituye su valor relativamente pobre en relación con los objetivos de este estudio, basados, principalmente, en torno a la reaparición de personajes en su relación con la intratextualidad, así como la evolución que estos puedan desarrollar en su evolución novelesca. En efecto, resultan fundamentales a este respecto las circunstancias y limitaciones que rodean a una novela que se comprende como integrante de una historia ficcional conformada por una serie, ya que la reaparición de un personaje bajo esas premisas condiciona de forma decisiva las expectativas del lector galdosiano. No obstante ello, la revisión de esta tipología de figuras dentro de este apartado sirve para dar cabida a diferentes circunstancias y cualidades que han sido detectadas en ciertos casos. Tales aspectos, aunque deben ser ponderados de acuerdo a las susodichas limitaciones que supone la serie o el ciclo, poseen determinados valores dignos de análisis, y, por lo tanto, de ser traídos aquí a consideración.

Contemplada la situación de la recurrencia en el ámbito de la serie o el ciclo en términos de gradación –ya que deben ser rechazadas las condiciones extremas–, la reaparición de un personaje tan solo en el marco de una serie alberga unas cualidades intratextuales de menor relevancia, en términos comparativos. Así, el hecho de que un

personaje como Nazarín, protagonista de la novela homónima *Nazarín* (1895), reaparezca en *Halma* (1895), por ejemplo, no parece demandar el mismo nivel de exigencia lectora que poseería, v. gr., Felipe Centeno –cuya primera aparición novelesca tuvo lugar en *Marianela*– cuando resurge en *Tormento*. Con todo, resulta conveniente, así como necesario, realizar una matización respecto a lo que ha de considerarse aquí como novela integrante de una serie.

Como elemento integrante de una línea de novelas planificadas o concebidas con una mayor homogeneidad, se categorizan las siguientes obras de Pérez Galdós: *La incógnita y Realidad*, ambas de 1889, *Nazarín y Halma*, las dos asimismo publicadas en un mismo año, en este caso 1895, así como también las conocidas como ‘novelas de Torquemada’, que comprenden los títulos de las novelas *Torquemada en la hoguera*, de 1889, *Torquemada en la cruz*, de 1893, *Torquemada en el purgatorio*, de 1894 y *Torquemada y San Pedro* de 1895. Ahora bien, una vez expuesta esta circunstancia, debe precisarse que la serie referida acerca del personaje Francisco Torquemada cuenta con una particularidad que debe ser señalada. Tal y como sostiene Ignacio Javier López (2019: 9-76) en su estudio introductorio a las propias *Novelas de Torquemada*, la planificación de estas no fue concebida en primera instancia: «El formato definitivo hubo de adquirir su perfil último mientras el autor escribía el segundo título, momento en que ya concibió la historia en tres partes que se corresponden a tres novelas» (Javier López, 2019: 21). En todo caso, este estudioso indica que este asunto ya había sido señalado, a su vez, por Joaquín Casalduero, quien, junto a López, sostiene la idea de que debe diferenciarse la primera de ellas, *Torquemada en la hoguera*, de las tres restantes por el motivo mencionado de la planificación o de la inexistencia de esta: «estamos ante dos proyectos distintos. Según esto, la novela corta formaría una unidad por sí sola; las tres novelas siguientes, que fueron escritas ya como una serie, serían una unidad distinta» (Javier López: 2019: 21). Aunque resulta acertada la perspectiva de Javier López, quien coincide sobre ese punto con Casalduero, por razones operativas de unificación se las trata aquí como conjunto, ya que, así como defiende por su parte Germán Gullón –referido por el propio Javier López–, ingredientes como la temporalidad externa e interna están perfectamente organizados y secuenciados (Javier López, 2019: 21-22).

Un segundo nivel –que, por motivos de diferenciación, será denominado como *ciclo*– lo conformarían, por su lado, el grupo que alberga a *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*, novelas todas ellas que pueden concebirse como conectadas debido a que comparten rasgos de continuidad como marcos temporales, personajes y sub tramas. De acuerdo a estas premisas señaladas, por lo tanto, se ofrece acto seguido una relación de aquellos 24 personajes que asumen las circunstancias expuestas en cuanto al primer supuesto

–aquellas novelas asumidas como serie planificada–, junto a una breve descripción de la vicisitud que supone su reaparición en el marco de una serie, así como la justificación de su inclusión dentro de este punto:

4.3.1.1 Aguado (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

Personaje que surge por primera vez en *La incógnita*, reaparece en la novela *Realidad*, binomio de obras que dan forma a las dos partes indisolubles de una misma historia, aunque presentadas bajo la forma de una novela epistolar la primera y como novela dialogada la otra, respectivamente. Este personaje carece de importancia para los intereses de este estudio, ya que su única reaparición forma parte de dicha serie. En su reaparición, Aguado resulta coherente respecto a cómo el narrador lo presenta en su primera novela. En *La incógnita*, el narrador epistolar –el personaje Manolo Infante– presenta al personaje como a un amigo de Tomás Orozco y Agustina Cisneros, un alto funcionario cesante de ultramar proclive a los rumores y a la difamación (Pérez Galdós, 2001b: 350). Este subjetivo narrador evalúa al personaje como a alguien no demasiado fiable: «me parece a mí que es maestro viejo» (2001b: 350); «cuando le oigo, me dan ganas de poner entre sus manos y mi bolsillo una pareja de la Guardia Civil» (2001b: 350-351). Asimismo, se valora su expresividad: «Su lengua es horrorosamente mortífera» (2001b: 355). Por otra parte, este narrador epistolar ofrece una muy sintética semblanza del personaje: «estuvo allá tres años y se trajo, según dicen, media isla» (2001b: 354). En la novela dialogada *Realidad*, por su parte, Augusta Cisneros, mediante el sarcasmo, le tiene por un inmoral hipócrita: «Aguado, que es, como usted sabe, el denunciador de todas las inmoralidades» (2001b: 722). Tomás Orozco le cree un hipócrita, tan inmoral como lo que ataca: «y la carátula de Aguado? Es un puro resplandor de júbilo, como faz vergonzosa que se consuela con la vergüenza ajena» (2001b: 837). Por otro lado, Jacinto Villalonga le cree un moralista sin fundamento: «Somos ahora muy catones, ¿verdad?» (2001b: 511).

4.3.1.2 Ándara (*Nazarín*, 1895 y *Halma*, 1895)

Este personaje está únicamente circunscrito a la historia que protagonizara Nazarín, y desempeña uno de los papeles secundarios de más relevancia. Este personaje resulta de escasa relevancia para los propósitos de este estudio, ya que, además de contar con una sola reaparición, esta se produce en el marco previsible de una serie. No obstante, el uso de la intratextualidad, de carácter metaliterario, alberga importancia y justifica, por sí solo, tener en cuenta este aspecto. En ese sentido aducido, las alusiones al texto de referencia previo

son claras: «lo primero que le preguntaron los chicos fue si había leído el libro titulado *Nazarín*» (Pérez Galdós, 2011c: 472); «Yo que ustedes pondría en el papel que el *escribiente* de ese libro es un embustero [...] ¿Pues no dice que yo pegué fuego a la casa?» (2011c: 472). Con todo, tal como se ha indicado, la importancia de Ána de Ándara es escasa, ya que, al margen de su desempeño en estas dos únicas novelas seriadas, en su reaparición no cuenta con demasiada relevancia para la trama o para los personajes principales de esta novela. En su segunda aparición, así, el personaje es presentado por el narrador como la discípula ruda y mal hablada de Nazarín, encarcelada por el intento de asesinato y el incendio de la anterior novela. Resulta significativo, por otra parte, que en esta novela el narrador no ofrezca auténtica semblanza del personaje, así como tampoco descripción ni evaluación de Ándara, debido a que, con toda probabilidad, la acogida de *Halma* como continuación de *Nazarín* supone que el narrador no realice la característica presentación descriptiva o de semblanza del personaje. Empero, se hace uso en este texto de un recurso de corte perspectivístico interesante, en virtud del cual, dos personajes –periodistas en ambos casos– que no reciben nombre vierten un esbozo sumamente informativo para el lector. Uno de estos la cree ocurrente a la par que grotesca por su aspecto: «es deliciosa: más fea que una noche de truenos; pero con un talento para las réplicas, y una viveza, y una energía de carácter, que le dejan a uno pasmado» (2011c: 467). En cuanto al segundo periodista, la cree una seguidora fanática de Nazarín: «una fe en Nazarín que vale cualquier cosa. Si la ponen en una parrilla para que reniegue de su maestro, morirá tostada» (2011c: 467).

4.3.1.3 Bárbara (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

Aun a pesar de que este personaje reaparezca tan solo en una novela que forma parte de su serie, reviste interés para este estudio, ya que el personaje tiene dos puntos principales de interés. Así, por un lado, en su reaparición el personaje experimenta un desarrollo muy importante, mientras que, por otro lado, la reaparición tiene una coherencia fundamental en relación con el género de ambas novelas. En efecto, en *La incógnita* la perspectiva reducida del narrador –autodiegético, epistolar– le hace imposible acceder a momentos en los que él no está presente, un hecho que se revela como significativo, por contraste, en la novela dialogada *Realidad*, en la que sus intervenciones en forma de discurso directo –en diálogos, modalidad discursiva única en esta novela– enriquecen de forma poderosa la construcción del personaje en relación con su primera aparición ficcional. En lo que se refiere a la historia interna del personaje, por lo tanto, esta se enriquece, razón por la que la coherencia del personaje se transforma a ojos del lector galdosiano de esta serie. En *La incógnita*, el

narrador epistolar y homodiegético, Manolo Infante, presenta al personaje como a una criada doméstica de Federico Viera, hermana de Claudia –otra criada– y esposa de un ambulante de Correos (Pérez Galdós, 2001b: 367). Este narrador no realiza descripción, semblanza ni etopeya o valoración alguna del personaje. En cambio, como se ha aducido previamente, en lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, sí se refleja el discurso del personaje en este caso mediante el modo directo, ya sea por medio de diálogos o, en una ocasión, gracias al soliloquio. El registro del personaje es estándar, dotado de un estilo cercano a la informalidad, con ciertos coloquialismos. Aunque hay algunas incorrecciones en su discurso, se permite incluso corregir a otros personajes: «CLAUDIA. [...] porque eso de las clases es un *maricronismo*⁶⁰. BÁRBARA. Ana... cronismo me parece que se dice» (2001b: 638).

4.3.1.4 Beatriz (*Nazarín*, 1895 y *Halma*, 1895)

No se trata el personaje de Beatriz de un caso que revista interés para los propósitos más concretos de este estudio, toda vez que el desarrollo del personaje decrece en la continuación que supone *Halma*, un caso similar al de Ándara. Así, puede afirmarse que el personaje ve restado su peso, ya que desaparece por completo la interioridad, y, en general, Beatriz sigue unas pautas muy fijas ateniéndose a sus rasgos principales de bondad y fidelidad. Asimismo, la reaparición del personaje tiene lugar en el marco de una novela que forma parte de un ciclo. Si bien es cierto que se produce un cambio espacial, este no es suficientemente significativo para que engendre interpretaciones verdaderamente relevantes, trascendentes en todo caso. En cuanto a la intratextualidad o referencialidad, esta es de orden implícito tan solo, razón por la que, en suma, no conlleva conclusiones añadidas a las previamente expuestas. En ese sentido, el hecho de que las reapariciones del personaje se produzcan en el marco de una serie limita las posibilidades intratextuales a lo implícito de un texto pretendido y acogido como continuidad. En cualquier caso, las posibles referencias intratextuales son de naturaleza implícita en lo que a este personaje se refiere, ya que no hay alusiones directas dirigidas al lector y a su conocimiento previo al respecto de Beatriz.

4.3.1.5 Claudia (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

Este personaje guarda grandes similitudes con Bárbara, con quien comparte ocupación como criada o asistente de Federico Viera en las dos novelas en las que aparece.

⁶⁰ En cursiva en el original.

De igual modo que sucede en el caso de Bárbara, en lo que se refiere a la coherencia interna, esta se trastoca por la dicotomía apariencia/realidad que tiene lugar en el segundo texto en relación con el primero, ya que, nuevamente, el punto de vista restringido del narrador homodiegético Manolo Infante escamotea numerosas situaciones al lector en primera instancia, las cuales son reveladas en la continuación que constituye *Realidad*. En cuanto a la historia interna del personaje, esta se agranda asimismo en la segunda novela, por lo tanto, así como el desarrollo de Claudia en sí, como consecuencia. Con el objeto de plasmar esta contraposición señalada, se ofrecen los diferentes tratamientos informativos que recibe el personaje en ambas novelas. En *La incógnita*, el narrador epistolar/homodiegético Manolo Infante, subjetivo necesariamente, presenta al personaje como a la hermana de Bárbara, ama de cría en la casa de Federico y Clotilde Viera, casada con un estanquero y madre de cuatro hijos pequeños. Este narrador evalúa la capacidad discursiva del personaje, así como su educación, que juzga como pobre: «los modales descompuestos [...] inculto lenguaje de aquellas tarascas [...] gente baja» (Pérez Galdós, 2001b: 382). Se ofrece una sintética semblanza del personaje: «está casada con el estanquero de la calle del Fúcar. Sirvió muchos años en la casa de los padres de Federico, y tiene tanta ley a los señoritos, que no ha querido abandonarles en la desgracia» (2001b: 367). El narrador no ofrece retrato ni descripción de este personaje en esta novela. Este panorama cambia radicalmente en *Realidad*, en donde el personaje adquiere voz propia, de tal forma que este se expresa mediante el discurso directo dialogado, pero asimismo mediante el monólogo interior, o soliloquio en el caso dramatizado: «CLAUDIA, *para sí*. Ya se le pasará el enfado... Este señorito fantasioso cree que estamos en tiempos como los de esas comedias» (2001b: 590). El registro del personaje es informal, con ciertas incorrecciones, numerosos coloquialismos pero ningún error excesivo: «Yo me hacía cruces, oyéndole decir que si los chicos se quieren, no hay razón ninguna para oponerse al casorio, y que él es partidario de que no haya, clases, porque eso de las clases es un *maricronismo*⁶¹» (2001b: 638). Una particularidad de la expresión de Claudia es su tendencia o facilidad para referir discursos ajenos, o incluso citarse a sí misma: «Dice que tú le has dado alas, y que cuando el chiquillo ese empezó a hacer garatusas, con la pluma en la oreja» (2001b: 632); «Intenté quitarle de la cabeza su locura, y me puse ronca de tanto predicarle. Pues como si hablara con esta mesa. “Clotilde, mira que tu hermano no consiente esto... mira que...” Mientras más le chillaba, peor» (2001b: 633).

⁶¹ En cursiva en el original.

Como se ha puesto de manifiesto, en todo caso, el interés de este personaje es muy limitado para los intereses de este estudio, ya que, si bien la transformación de este en la reaparición es notable, fruto de la contraposición que se busca de apariencia y realidad, la intratextualidad es inexistente, así como su evolución en un entorno más allá de la serie que ambas novelas constituyen.

4.3.1.6 Clotilde Viera (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

No se trata de un personaje que cuente con interés en especial para los propósitos de este estudio, ya que, además de la inexistencia del recurso al mecanismo de la intratextualidad, el desarrollo interno del personaje no aporta resultados significativos, restringidos, en todo caso, al hecho ineludible de que sus apariciones se circunscriben a un binomio de novelas que componen un ciclo. Por otro lado, aunque en términos de coherencia interna, resulta obvio que las lagunas informativas de *La incógnita* se completan, por lo general, en la novela dialogada *Realidad*, esto no sucede en el caso de este personaje, una vicisitud que resulta sorprendente por comparación con muchas de las figuras que aparecen en esta serie novelesca corta. De hecho, el principal artificio sobre el que reposa el sentido de sorpresa –de anagnórisis y consecuente peripecia, o giro en la trama– de la oposición entre novela epistolar y novela dialoga se sustenta, precisamente, en la superposición que confluye entre diégesis y mímesis. Así, a despecho de la lógica aludida, la historia interna del personaje en la presentación –en el marco de la novela dialogada *Realidad*– es coherente con la novela inicial, aun a pesar del punto de vista restringido del que se partía, el de la narración autodiegética de Manolo Infante.

Como se ha expuesto, en *La incógnita*, el narrador epistolar/homodiegético Manolo Infante, subjetivo necesariamente, presenta al personaje como a la hermana de Federico Viera y novia de Luis Santanita, dependiente con el que quiere casarse pese a la oposición de su hermano. Este narrador subjetivo introduce a Clotilde como a alguien que vive una vida inferior a la que le corresponde por su categoría social. Se ofrece una semblanza del personaje: «La ruina de la familia cogió a Clotilde en la transición de niña a mujer [...] criada en colegios de lujo, se vio privada hasta de lo indispensable, sin poder reunirse con sus amigas más queridas» (Pérez Galdós, 2001b: 381). Asimismo, el narrador realiza un retrato de Clotilde: «es bonita [...] mal vestida y peor peinada» (2001b: 366). Además de ello, las evaluaciones de este narrador subjetivo son constantes sobre este personaje: «La tomas por criada» (2001b: 366); «su pobre hermana [...] aquella pobre joven [...] envileciendo sus

modales y degradando sus gustos? [...] la infeliz niña conformándose con aquel género de vida grosera [...] aquel vivir indecoroso, miserable y soez» (2001b: 368).

Por otra parte, las diferentes perspectivas que constituyen los discursos de varios personajes construyen una imagen del personaje muy similar a la univocidad del narrador de *La incógnita*. Así, Luis Santanita la considera como la pareja con la que será feliz, gracias a la intercesión de Tomás Orozco: «hijos amantes y sumisos [...] La felicidad que llevábamos, como en germen, en nosotros mismos, usted nos la hace patente» (2001b: 758). Así, un personaje también recurrente como Bárbara considera a Clotilde una mujer valiente y merecedora de felicidad, más allá de las barreras sociales; cree también que su hermano la trata injustamente: «Clotilde, por vivir aquí sin trato con sus iguales, no había de librarse de la regla de amor [...] las mujeres necesitamos querer y que nos quieran» (2001b: 632); «tiene el moño muy tieso, y ha demostrado que sabe dejar bien puesto nuestro pabellón» (2001b: 634); «Federico bien sé yo lo que pretende: vivir él como un duque y que Clotilde sea su esclava [...] la niña hecha un pingo, sin trata con personas más finas» (2001b: 639). Asimismo, Claudia cree a Clotilde una joven con derecho a ser feliz, por encima de las restricciones que le impone su hermano: «la chica no es de palo, y que a alguien había de querer, porque la edad, el sexo, la ilusión *etcétera*⁶²...» (2001b: 637). Joaquín Viera, por su parte, cree a su hija degradada socialmente por culpa de Federico Viera, pero cree que ella puede ser feliz: «Nunca aspiré a que mi hija se casara con un noble [...] dejaste a la niña entregada a sí misma, y la pobre tuvo que elegir entre lo que veía» (2001b: 646). Por último, otro ejemplo de estos puntos de vista lo representa Tomás Orozco, quien la considera degradada como mujer de la alta burguesía, y que su relación es consecuencia lógica de ello: «¿Pues qué quería ese terco de Federico? ¿Que viviendo Clotilde como vivía, fuese a pedir su mano un Hohenzollern o un Habsburgo?» (2001b: 653).

4.3.1.7 Cruz del Águila (*Torquemada en la cruz*, 1893; *Torquemada en el purgatorio*, 1894, y *Torquemada y San Pedro*, 1895)

Este personaje cuenta con un interés especial dentro del universo galdosiano, un lugar debido, en gran parte, a la peculiar relación de contraposición que ostenta respecto a Francisco Torquemada a lo largo de las tres novelas en las que participa. Como en los casos anteriormente referidos, si se considera que las reapariciones de este personaje se integran en novelas constituyentes de una serie, el interés de este para los propósitos de este estudio

⁶² En cursiva en el original.

es de orden menor. No obstante, la evolución interna del personaje cuenta con interés, así como el uso de la intratextualidad en su última aparición novelesca. Así, no cabe duda de que la circunstancia seriada de todas las novelas en las que aparece el personaje –la serie de *Torquemada*, compuesta de cuatro novelas– condiciona decisivamente aspectos como la continuidad o la coherencia temporal. Así, no cabe duda de que *Torquemada en el purgatorio* (1894) supone una continuación respecto a la novela anterior, *Torquemada en la cruz* (1893), una evidencia que se logra con coherencia uniendo ambos textos al principio de la primera de estas. En lo que se refiere a *Torquemada y San Pedro* (1895), por su parte, la coherencia y continuidad novelesca está garantizada gracias a una sintética semblanza que introduce el narrador, que obra como conexión de cara al lector: «Desde la muerte lastimosa de Rafael, la tristeza era como huésped pegajoso en la familia del Águila» (Pérez Galdós, 2003a: 636). En términos de continuidad, es igualmente interesante el enlace biográfico que se emplea para unir el pasado de un personaje con Cruz: «A Cruz habíala conocido chiquitina: tenía seis años cuando él era capellán de la casa» (2003a: 638-639).

En otro sentido, por lo que se refiere a la dimensión de la intratextualidad, el hecho de que las reapariciones del personaje se produzcan en el marco de una serie limita las posibilidades intratextuales a lo implícito de un texto pretendido y acogido como continuidad. En ese sentido, el siguiente ejemplo muestra de qué modo implícito el lector comprende al personaje como habitual en *Torquemada en el purgatorio*: «no menos de seis meses tardó Cruz del Águila en restablecer en su casa el esplendor de otros días» (2003a: 405). En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, hay una evidencia de referencialidad intratextual explícita en el siguiente fragmento: «Desde la muerte lastimosa de Rafael, la tristeza era como huésped pegajoso en la familia del Águila» (2003a: 636).

En cuanto a la construcción de este personaje, un indicador muy fiable acerca de su evolución lo constituye la riqueza de su discurso, que se incrementa levemente en relación con su primera reaparición. En *Torquemada en la cruz*, el personaje se expresa de forma mayoritaria mediante el discurso directo cuyo estilo es formal, con un registro estándar cuya particularidad más sobresaliente son las oraciones truncadas en reticencia, de alto sentido connotativo, así como la cualidad falaz de este en numerosas ocasiones: «habríamos contestado lo mismo, que sí... para tranquilizarla; y en nuestro fuero interno... ¡Oh! ¡Casarse con...! No es desprecio, no... Pero respetando, eso sí, respetando a todo el mundo, esas bromas no se admiten, no señor; no pueden admitirse...» (2003a: 234). En lo que se refiere a la expresividad de Cruz del Águila, el personaje emplea en ocasiones largos parlamentos, en los cuales se entrecruzan metáforas lexicalizadas con cultismos. Respecto al tono general,

en otro sentido, parece proyectarse un dramatismo exacerbado, con cierta intencionalidad efectista: «con qué mansedumbre cristiana se ha sometido a estas duras pruebas de nuestro infortunio! En la edad en que las jóvenes gustan de los placeres del mundo, ella vive resignada y contenta en esta pobreza, en esta oscuridad. Me parte el alma su abnegación, que parece una forma de martirio [...] Pero... (*confusa*⁶³) no sé lo que digo... no puedo expresarme. Dispéñeme si le doy un poquito la matraca» (2003a: 247).

Además del estilo directo, Cruz emplea el monólogo interior: «Y luego me hablan a mí de mártires –se decía, camino de la calle de Pelayo–, y de las vírgenes arrojadas a las fieras y de otras a quienes desollaban vivas! Me río yo de todo eso» (2003a: 315). En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, por su parte, la expresión discursiva del personaje mantiene el tono estándar de la novela precedente, caracterizado por el trato cortés, el estilo próximo a la informalidad, las metáforas lexicalizadas y las oraciones truncadas, en donde no se aprecian jamás incorrecciones. Asimismo, el discurso de este personaje destaca por su capacidad para el uso de la ironía en ciertas ocasiones, e incluso del sarcasmo o de la falacia: «Ya sabe a qué vengo... No, no se haga el paleta... Usted es muy listo, muy perspicaz y no puede ignorar que sé... lo que sé [...] esa clase de negocios no corresponde con la posición que ahora ocupa usted» (2003a: 478); «¿Cómo he de oponerme, si yo miro por sus intereses más que usted mismo? [...] Yo pago mal por bien» (2003a: 480).

En lo que se refiere a la temática de su discurso en estas dos primeras novelas, Cruz aborda principalmente asuntos de índole económica y social, encaminados principalmente a restaurar la posición otrora noble de su familia, de forma simultánea a la de su hermano político. No obstante, en *Torquemada* y *San Pedro* la temática de sus intervenciones gira, de forma preferencial, sobre la salvación moral de Francisco Torquemada y su declive vital: «en usted confío para aplacar a esa fiera, y hacer más tolerable esta vida de continuas desazones [...] la domesticación de este buen señor es obra difícil» (Pérez Galdós, 2003a: 632-633).

4.3.1.8 Exministro (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

Al contrario que el personaje previamente revisado, esta figura galdosiana cuenta con una importancia escasa para este estudio, al margen de que sus dos únicas apariciones suceden en el marco consabido de la serie que conforman *La incógnita* y *Realidad*. La relevancia de este personaje, tipo galdosiano característico de político pretendidamente

⁶³ En cursiva en el original.

neutral, se reduce a la representación en ambas novelas de dicho papel. Así, en *La incógnita*, el narrador epistolar/homodiegético Manolo Infante presenta al personaje como a un ex ministro amigo de Carlos Cisneros, ladino invitado a la tertulia de Tomás Orozco y Augusta Cisneros, interesado en lograr un cargo político. Este narrador no realiza una evaluación del personaje, aunque sí una sintética semblanza: «había soltado la cartera en la última crisis, hombre muy corrido en política» (Pérez Galdós, 2001b: 309).

En *La incógnita*, este personaje se expresa mediante discurso directo, pero también gracias al discurso indirecto, empleado por el narrador autodiegético Manolo Infante: «el visitante no gastó preámbulos para decirle a qué venía. Pues simplemente a pedirle su voto para la elección parcial en no sé qué distrito de Castilla» (2001b: 309). En lo que se refiere al registro que el personaje emplea en *La incógnita*, este emplea el modo de cortesía, y es culto, aunque no exento de frases hechas o metáforas lexicalizadas; no se observa ninguna particularidad destacable: «Usted es de los que no temen el diluvio porque tiene ya hecha el arca» (2001b: 309). En lo que se refiere a *Realidad*, por otra parte, el tono del personaje varía notablemente, así como su estilo, ya que prescinde del trato de cortesía, y el registro se acerca a la informalidad, expresada en esta ocasión mediante el discurso directo: «Pero ven acá, impertinente, ¿para qué quieres tú la senaduría vitalicia? [...] ¿Crees que eso se da a la gente insegura y a los veletas como tú?» (2001b: 548). Ese contraste que ha sido ilustrado es perfectamente coherente al de muchos otros casos de estas dos novelas, algunos de los cuales ya han sido ofrecidos aquí. La construcción del Exministro, en cualquier caso, se completa con la perspectiva que elaboran los puntos de vista de alguno de los personajes que intervienen en este binomio textual. En *La incógnita*, Carlos Cisneros le considera un cínico que no quiere reconocer sus ambiciones personales: «Vamos, desahogue ese corazoncito [...] Usted, como todos los que están convalecientes de ministros, tiene lo que llaman los médicos la febris carnis, disgusto, mal cuerpo y peor paladar, tristeza [...] no me niegue usted que está torcido con el Gobierno» (2001b: 310). En cuanto a *Realidad*, por otro lado, Jacinto Villalonga le cree un ingrato hipócrita que necesita humildad: «si no te la dan te mueres. ¡Cuántas veces, en días de crisis, me dijiste!: “Jacinto, por Dios, ¿le has hablado al presidente? [...] te ayudamos los amigos, jaleándote hasta tres meses después, y dándote un bombo fenomenal. Conque prudencia; que yo no me muerdo la lengua» (Pérez Galdós, 2001b: 549). Por su parte, Aguado le cree –al igual que también a Jacinto Villalonga con quien le asimila– alguien de poca fiabilidad: «Buen par de chanchulleros están los dos [...] Jacinto hace bien en tomarle el pelo al otro» (2001b: 549). Manuel Pez, por último, le considera alguien egoísta: «No hay crisis más que en la mente de los que la desean. ¡Pues no

faltaba más sino que se cambiara de política porque Fulanito está malhumorado» (Pérez Galdós, 2001b: 516).

4.3.1.9 Fidela del Águila (*Torquemada en la cruz*, 1893; *Torquemada en el purgatorio*, 1894, y *Torquemada y San Pedro*, 1895)

A pesar de las limitaciones ya consignadas, este personaje da cabida a cierto interés por su nexo matrimonial con Francisco Torquemada. Tanto el patronímico como el apellido permiten extraer interesantes interpretaciones. El apellido es un significante que simboliza el orgullo de los integrantes de su familia, así como su origen aristocrático. Por otra parte, el nombre propio Fidela parece ser un derivado de fiel, un adjetivo que denota su servidumbre y aquiescencia ante los deseos ajenos, en el caso de estas novelas los de su hermana mayor y los de Francisco Torquemada. En términos generales, este personaje no reviste excesiva relevancia para los propósitos de este estudio, ya que si bien el desarrollo de este tiene una importancia clara –sobre todo, en cuanto a la evolución de su expresividad discursiva–, el marco de la serie condiciona el factor de la intratextualidad, la cual, por otro lado, no ha sido empleada en ningún sentido para Fidela del Águila. Esta circunstancia, así como en el caso de otros personajes unidos a esta u otras series, parece estar unida a la comprensión implícita que parece proyectarse del concepto de la planificación novelesca, lo que excluye tanto el factor lúdico de la anagnórisis como la necesidad de recurrir a elementos de referencia dirigidos al lector, con el objeto de que este recupere más fácilmente el recuerdo del personaje correspondiente.

En la línea de lo que se ha aseverado respecto a la riqueza del discurso de Fidela del Águila, se da cuenta aquí de varias muestras de su progreso a lo largo de las tres novelas en las que aparece. En *Torquemada en la cruz*, el personaje se expresa principalmente gracias a la modalidad del discurso directo, aunque también emplea el monólogo interior: «Matrimonio –se dijo–, significa límite. De aquí para allá, no más miseria, no más hambre» (Pérez Galdós, 2003a: 325). Su estilo está afectado de un cierto tono sentimental, con profusión de oraciones truncadas en reticencia, uso de diminutivos, oraciones admirativas y empleo de metáforas lexicalizadas. No se aprecian particularismos o incorrecciones en un discurso de registro estándar: «¡Pobrecita! ¡Qué cariño nos tomó! [...] sentí una aflicción... ¡Dios mío! Nos vimos más desamparadas en aquel instante, más solas... La última esperanza, el último cariño se nos iban también...» (2003a: 245). En lo que se refiere a la temática del discurso de Fidela, predomina la situación económica penosa de ella y sus

hermanos, así como el arreglo matrimonial que se organiza con Francisco Torquemada, así como la desavenencia que se genera con su hermano Rafael.

En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el discurso del personaje se ofrece principalmente mediante la restitución y el diálogo directo. En lo referido al registro y estilo de Fidela, este es variado, exento de incorrecciones y pleno de metáforas lexicalizadas, así como impregnado de argumentos emocionales y elementos personalistas: «Hay que confesar, señor maridito [...] que hoy estás graciosísimo. Si yo no quiero que gastes; si no nos hace falta coche, ni lujo, ni bambolla... Guarda, guarda tus ahorritos, bribón...» (2003a: 431). La temática del discurso del personaje en esta novela gira en torno a asuntos tan variados como los gastos corrientes del hogar, su hermano, el cortejo al que la somete Morentín o su recién nacido hijo Valentín: «Me declaro apasionada del vil metal, y lo defiendo contra los sentimentales [...] me paso al campo del positivismo, sí señor, y me vuelvo muy judía, muy tacaña, muy apegada al ochavo, y más al cencén» (2003a: 448). Como se puede apreciar de lo que se ha ejemplificado, Fidela parece haber experimentado una transformación en cuanto a su perspectiva de cara a los bienes materiales.

Por último, en *Torquemada y San Pedro* el personaje se expresa principalmente mediante el discurso directo, cuyo registro tiene un estilo cercano a la informalidad y al coloquialismo, aunque exento de incorrecciones. La deixis personal está muy presente en sus intervenciones, lo que evidencia el tono personalista y cercano del discurso de este personaje: «nosotras, por no tener demasiado talento, no hemos sido ni somos tan felices como debiéramos [...] el mucho talento no sirve más que para sufrir [...] ¡cuidado que es cargante la instrucción!... y siempre que podemos ignorar cosas sabias, las ignoramos, para ser muy borriquitas» (2003a: 655). En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta versa sobre gran variedad de asuntos vitales y filosóficos, además de espirituales, tales como la educación, el bienestar social, el amor, la religión, la inteligencia, la muerte, etc. Una particularidad del discurso de Fidela en esta novela es su capacidad para la falacia, evidenciada a través de una interpretación de su hijo, discapacitado para el habla: «Ya sé. Dice... verás si es farsante..., dice que... que me quiere mucho. ¿Ves, ves cómo sabe?» (2003a: 658). Como se ha advertido previamente, en suma, Fidela del Águila no puede considerarse un personaje complejo o redondo en su primera aparición novelesca en *Torquemada en la cruz*, ya que es presentado excesivamente polarizado en torno a sus cualidades de ingenuidad, sumisión y bondad, sin cambios a partir de ese esquema. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el personaje adquiere matices más intensos de expresividad en su discurso, aunque su interioridad decrece respecto a la novela precedente.

Se trata, empero, de un personaje complejo en último extremo, ya que, por otra parte, su personalidad se revela transformada en algún aspecto. En lo referido a *Torquemada y San Pedro*, el personaje adquiere nuevos matices de personalidad, lo que ensancha el concepto de construcción de Fidela, aun a pesar de que su capacidad de discurso interior desaparece.

4.3.1.10 Joaquín Viera (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

Este personaje –epítome del tipo galdosiano de embaucador carente de moral–, de importancia secundaria en las dos novelas en las que interviene, es presentado con características netamente negativas. En ese sentido, al envés representativo que supone la novela dialogada *Realidad* no muestra una alteridad significativa, ya que sus intervenciones confirman la perspectiva subjetiva del narrador autodiegético Manolo Infante en *La incógnita*. Aunque existe desarrollo interno del personaje en su reaparición, esta tiene lugar en el marco de una novela que forma parte de una serie, razón consabida que limita el alcance de las posibilidades sobrevenidas. Por otra parte, no hay utilización del mecanismo de la intratextualidad, lo que sirve de agravante para rechazar la importancia o necesidad de emplear este personaje para propósitos ulteriores. En lo que se refiere a su construcción como personaje, así como a su consiguiente evolución, resulta necesario confrontar las perspectivas que suponen la narración –unida a la figura de personaje-narrador Manolo Infante en *La incógnita*– frente al discurso directo de Joaquín y de otros personajes en la novela dialogada *Realidad*.

Así, en *La incógnita*, este personaje no cuenta con voz propia, ya sea esta directa o indirecta. En lo que se refiere a *Realidad*, este personaje se expresa siempre en modo directo, ya sea gracias a diálogos o mediante soliloquios. El registro del personaje es estándar, con un estilo cercano siempre a la informalidad, y una particularidad muy acusada de Joaquín Viera es el uso del discurso falaz en numerosas ocasiones, empleado como medio de persuasión: «¿De salud bien? ¿Y tu mujer? Siempre tan guapa, tan buena...!» (Pérez Galdós, 2001b: 674). En lo que se refiere a la temática del discurso del personaje en esta novela, el asunto predominante es el negocio económico con el que pretende extorsionar a Tomás Orozco. Otros temas secundarios son la relación de Joaquín con su hijo Federico o la futura boda de su hija Clotilde con Luis Santanita.

En lo que se refiere a *Realidad*, por otro lado, valgan las perspectivas que, acto seguido, se ofrecen desde la óptica de unos pocos personajes. Federico Viera, mediante monólogo interior, le cree una persona inmoral: «Ha perdido toda idea del decoro de su

nombre» (2001b: 647); «¡Que este hombre sea mi padre!» (2001b: 652). Mediante diálogo en su presencia, le quiere lejos de su vida: «Me hacen padecer horriblemente tus sofisterías [...] no quiero que haya entre nosotros ni la confianza natural entre hijo y padre» (2001b: 651). Tomás Orozco, por otro lado, le considera una persona incorregible: «es tal, que no tiene el Diablo por dónde desecharle» (2001b: 563). En su presencia le denuncia como a un hipócrita estafador en quien solo creen los ingenuos: «ahora resulta que el virtuoso y rígido, el hombre de conciencia intachable no existe más que en la infundada creencia de los tontos que han querido suponerle así» (2001b: 686). Augusta Cisneros, en su ausencia, le cree un conocido estafador: «Sablazo seguro» (2001b: 563). Por otro lado, para ella Carlos Cisneros es un hombre campechano y locuaz: «Es hombre de una llaneza patriarcal [...] En medio de su extravagancia, tiene rasgos de ingenio donosísimos» (2001b: 719). Por último, la criada Claudia le cree malvado tras su apariencia cortés: «Parece que el Demonio lo hace [...] Pegué un grito como si me viera delante un toro de Miura [...] me da miedo ese hombre, que es amable y la trata a una como a señora» (2001b: 637).

4.3.1.11 José Amador, *el pollo malagueño* (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

En *La incógnita*, el narrador epistolar/homodiegético Manolo Infante presenta al personaje como a un joven proxeneta atildado, atrevido aunque débil que se relaciona con Leonor, *La Peri*. Este subjetivo narrador realiza una etopeya del personaje, así como un retrato: «chulito de buena familia y mejor sombra, un poco torero, un poco aristócrata, un poco borrachín, tan ligero de palabras como torpe de entendimiento, guapo, eso sí, aunque afeminado, pies y manos de mujer, el cuerpo muy espigado, el pelo sobre la oreja» (Pérez Galdós, 2001b: 448). Además, el narrador evalúa al personaje en términos negativos constantemente: «el tipo me repugnaba [...] no comprendía que una mujer de calidad amase a semejante gandul» (2001b: 449). Se trata de un personaje de escaso o dudoso valor para los propósitos de este estudio, ya que el desarrollo del personaje es inexistente. Además de esto, el uso de la intratextualidad no tiene lugar en lo que a José Amador se refiere. El único aspecto relevante es el avance que se introduce en lo que se refiere a la historia interna del personaje, que difiere en su relación de contraste con *La incógnita*.

En ese sentido aducido, al margen de la actividad de proxenetismo referida que este personaje mantiene con *la Peri*, se da cuenta además de su tempestuosa relación con esta – con frecuentes discusiones y peleas –, de sus altibajos, así como del malgasto del dinero de ella que Amador hace. Asimismo, se refiere en la novela dialogada *Realidad* la pretensión de él de reformarla, para así presentarla a su familia y, posiblemente, en un futuro casarse,

lo que representa un cambio muy significativo en cuanto a la construcción ofrecida del personaje en *La incógnita*. A ese respecto, cabe mencionar que la voz del personaje tan solo es reflejada en esta novela mediante el discurso indirecto de Leonor, *la Peri*: «dice que soy yo otra como la Traviatta, y que él me va a redimir y a volverme honrada...» (2001b: 734). Esta dimensión positiva de Amador no es compartida por otros personajes, como Federico Viera, amigo de Leonor, *la Peri*, ya que considera al personaje un novio molesto para su amiga, *la Peri*: «te hablo de mis amores. Cuéntame ahora los tuyos [...] ¿No te has cansado ya del pollo malagueño?» (2001b: 598); «Bien te dije que ese pollo era una calamidad» (2001b: 733). En lo que se refiere a la temática de la única muestra del discurso del personaje, cabe tan solo aducir que esta gira en torno al cariño verdadero que este siente hacia *la Peri*, así como de sus esperanzas de redimirla.

Un último aspecto refleja que la configuración de este personaje dista de ser la de un personaje plano, ya que, por medio del enfoque único del narrador Manolo Infante en *La incógnita*, se ofrece una superposición de planos perspectivísticos, mediante el cual Galdós parece ofrecer dos versiones confrontadas de una misma figura ficcional. Así, el registro restituído de Amador en *La incógnita* es vulgar, con incorrecciones, además de coloquialismos, así como con un uso emotivo del lenguaje, como denotan las oraciones admirativas, así como los vocativos y las apelaciones: «De lo que sí no me cabe duda, y esto puedes consignarlo con toda solemnidad, es que Pepe Amador, que tal es su nombre, llegose a su querida, e hizo ademán de darle un sopapo, en broma se entiende, con actitud entre cariñosa y enojada, rebuznando así: ¡Mía que too un día y toa una noche! ¡Pamplinosa...! ¿pa qué esos papeles, si tú no eras na del cadáver?» (2001b: 449). Empero, en la forma del discurso directo, el registro del personaje es estándar, con un solo coloquialismo, una circunstancia que provoca una disparidad llamativa, ya que en ambas ocasiones la fuente es el narrador: «¡Qué barbaridad –le dije–, si Orozco estaba aquella noche en las Charcas...! Me consta. –Pues un amigo mío [...] me ha dicho que vio a don Tomás a las once de la noche, en una calle que desemboca en el propio lugar del crimen. Iba bien embozado en su capa, con otro *chavó*⁶⁴» (2001b: 450).

4.3.1.12 José Calderón de la Barca (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

En lo que se refiere a este personaje, no se trata de un caso de especial relevancia para los propósitos de este estudio, ya que su desarrollo es casi inexistente. Por otra parte, el

⁶⁴ En cursiva en el original.

uso de la intratextualidad no ha sido aprovechado. Con todo, un aspecto de interés en cuanto a su tratamiento está relacionado con la dimensión de la aptrornimia, ya que en *La incógnita*, el narrador epistolar/homodiegético Manolo Infante presenta al personaje como a un gran aficionado a contar historias no demostradas acerca de otros. De esta forma, la denominación escogida para este personaje cuenta con un significado paralelo muy obvio, ya que su carácter fabulista es perfectamente relacionable con el del dramaturgo Calderón de la Barca, insigne creador del Siglo de Oro. El narrador realiza una etopeya del personaje: «hombre muy sencillo, un buenazo, pero de imaginación tan disparatada y farfantona» (Pérez Galdós, 2001b: 352). Además de la tendencia referida por el narrador a idear y exagerar, este evalúa constantemente al personaje como a un pesado, así como carente de tacto: «el pegajoso amigo de la casa» (2001b: 398); «es hombre indelicado e inoportuno» (2001b: 443). Esa consideración la completa, por su parte, un ejemplo que se ofrece a continuación emitido por uno de los personajes, Tomás Orozco, quien le considera un amigo con tendencia a la fabulación, además de torpe: «No te metas a hacer figuras, Pepe, que armas unos líos...» (Pérez Galdós, 2001b: 541); «Este majadero (*por Calderón*⁶⁵) le espetó de golpe la noticia...» (2001b: 831). La profundidad del personaje en ambas novelas es escasa, en resumidas cuentas, ya que se trata de un personaje muy polarizado en torno a rasgos muy básicos como la difamación o la torpeza en sus relaciones.

4.3.1.13 José Ruiz Donoso (*Torquemada en la cruz*, 1893; *Torquemada en el purgatorio*, 1894, y *Torquemada y San Pedro*, 1895)

El carácter del personaje que reaparece en el marco de una serie novelesca resta gran valor a la recurrencia, ya que esta es obligada y neutraliza las posibilidades de sorpresa e intratextualidad de cara al lector fiel. Empero, el uso de la intratextualidad –dentro de los límites ya señalados– es aceptable, aun a pesar de que sea el único rasgo que merece ser destacado para este personaje, de interés muy limitado para los propósitos de este estudio.

En primera instancia, resulta digna de mención la relación entre el apellido del personaje –término con el que se le denomina con más frecuencia en sus apariciones novelescas– y sus cualidades más relevantes. Aunque el patronímico y el primer apellido carecen de relevancia para este apartado, el segundo apellido, empleado para denominar a este personaje de forma corriente, proyecta una significación paralela, ya que su acepción

⁶⁵ En cursiva en el original.

como adjetivo guarda semejanza con los rasgos de caballerosidad, bondad y desinterés de Donoso, así como en lo referido a su capacidad discursiva; la siguiente definición se recoge de *donaire*, cualidad sustantiva a su vez del adjetivo *donoso*: «Discreción y gracia en lo que se dice [...] gallardía, gentileza, soltura» (RAE, 2019). En ese sentido, en *Torquemada en la cruz* el narrador presenta al personaje como a un noble caballero amigo de la familia del Águila, alguien desinteresado que intenta mediar para ayudar y favorecer a Fidela, Cruz y Rafael. Por otra parte, el narrador ofrece una etopeya: «Cuerpo y alma se equilibraban maravillosamente en aquel sujeto de intachables costumbres, de una probidad en que la maledicencia no pudo poner jamás la más mínima tacha» (Pérez Galdós, 2003a: 268). Asimismo, el narrador emite su opinión valorativa sobre Donoso: «el leal amigo [...] el buen Donoso» (2003a: 310).

Por lo que se refiere a las peculiaridades más sobresalientes acerca de su construcción como personaje, destaca con preeminencia su destreza dialéctica, que se erige en modélica para Francisco Torquemada, un personaje, por otra parte, hondamente preocupado por este aspecto de su desarrollo personal. Así, se convierte en modelo de cortesía y dialéctica para Francisco Torquemada, por quien intercede asimismo para unirle con Fidela. A ese respecto, el narrador evalúa la capacidad expresiva de Donoso: «la fácil elegancia de sus expresiones» (Pérez Galdós, 2003a: 267); «el ejemplo de Donoso le hacía estar constantemente *teniendo para sí*⁶⁶» (2003a: 284); «aquel tonillo paternal que tan buen resultado le daba» (2003a: 285). Ha de hacerse notar que Donoso emplea, en ocasiones, el parlamento, esto es, intervenciones extensas en las que se evidencia la capacidad y elocuencia discursivas del personaje, cuyo registro es estándar aunque con abundancia de términos cultos. No hay evidencia de incorrecciones o uso de coloquialismos, aunque sí empleo de metáforas lexicalizadas, además de frases hechas corrientes. Por otra parte, una particularidad discursiva de este personaje es el uso frecuente de la interrogación retórica: «¿A qué hacer un misterio de la riqueza bien ganada? [...] Resabio es ése, señor don Francisco, de una educación meticulosa, y de costumbre que debemos desterrar [...] ¿Quién pone un valladar a las revoluciones? [...] ¿Quién sostiene el pabellón de la moralidad, de la justicia, del derecho público y privado? Las clases directoras» (2003a: 272-273).

Como se ha adelantado, el hecho de que las reapariciones del personaje se produzcan en el marco de una serie constriñe las posibilidades intratextuales al ámbito de lo implícito, en lo que supone un texto pretendido y acogido como continuidad. En el caso de *Torquemada*

⁶⁶ En cursiva en el original.

en *el purgatorio*, primera reaparición de este personaje, hay una referencia intratextual explícita en el siguiente fragmento, que alude al conocimiento que se le supone al lector: «Y en cuanto a Donoso, bien sabemos que era de intachable integridad» (2003a: 475). Además, hay otra referencia implícita en el siguiente fragmento, en virtud de la cual no se ofrecen indicaciones claras al lector: «Donoso no salía de Madrid, porque su señora, en quien se había complicado enormemente la caterva de males, no podía moverse» (2003a: 493). Naturalmente, el lector galdosiano que hubiera leído *Torquemada en la cruz* conocería la existencia consabida de la enfermedad de la esposa del personaje. En cuanto a *Torquemada* y *San Pedro*, hay una evidencia de intratextualidad explícita en el siguiente fragmento: «Pocos amigos frecuentaban diariamente el palacio de Gravelinas. No hay para qué decir que Donoso era de los más fieles» (2003a: 647). La indicación del narrador alude, por supuesto, al lector seguidor de esta serie, que no precisa las explicaciones que se obvian.

4.3.1.14 Luis Santanita (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

Este personaje, presentado en *La incógnita* por el narrador autodiegético Manolo Infante como un espabilado empleado que aspira a casarse con Clotilde Viera –hermana de Federico Viera, uno de los personajes principales de esta serie-binomio–, no parece tener gran interés para los propósitos de este estudio, ya que, aun a pesar del desarrollo del personaje en la novela dialogada *Realidad*, su reaparición depende exclusivamente del hecho de su pertenencia al marco que configuran estas dos novelas entrelazadas. Por otra parte, la reaparición del personaje en esta última novela no ha sido aprovechada en cuanto pueda relacionarse con el recurso de la intratextualidad, ya que cualquier conexión en ese sentido tan solo puede extraerse desde la inferencia implícita que el lector galdosiano puede esperar de la primera intervención de Santanita en la novela que abre la serie. En lo que se refiere a la continuidad entre una novela y otra, ha de afirmarse que la coherencia del personaje es satisfactoria, ya que los componentes de su construcción inicial se corroboran en el tránsito hacia el estilo directo que proporciona el diálogo dramático, lo que coadyuva, por otra parte, a que la historia interna del personaje se complete de forma adecuada.

En todo caso, en *La incógnita* la importancia del personaje no es desdeñable, ya que se erige en el rol del que crea o suscita una disensión adicional en la atormentada conciencia de Federico Viera, uno de los protagonistas de esta novela. En lo que respecta a *Realidad*, por otro lado, la relevancia del personaje es exactamente la misma que en la novela precedente, ya que su importancia está valorada por la incidencia que este tiene en esta

novela sobre uno de los personajes principales, Federico Viera. La profundidad del personaje en *La incógnita* es inexistente, toda vez que se trata de un caso sin intervenciones directas ni interioridad. Así, se trata de un personaje plano, caracterizado a partir de ciertos rasgos básicos como la diligencia, la viveza o la ambición. En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, si bien el personaje cuenta con algunas intervenciones discursivas, estas no bastan para elevarle por encima de la consideración como personaje plano, previsible, y escasamente verosímil, por lo tanto. En cuanto a su capacidad discursiva, esta es muy limitada, así como escasa, y no revela particularidad alguna que sea digna de mención: «nosotros le reverenciaremos como hijos amantes y sumisos, porque nos ha dado medios de vivir honradamente y de combatir la miseria. La felicidad que llevábamos, como en germen, usted nos la hace patente y efectiva» (Pérez Galdós, 2001b: 758).

4.3.1.15 Nazarín (*Nazarín*, 1895 y *Halma*, 1895)

Este particular personaje atesora una idiosincrasia propia dentro del mundo novelesco galdosiano, que, a su vez, está poblado por seres de notable excentricidad. No obstante, las características únicas de personaje quijotesco, así como un tanto mesiánico, lo definen como un tipo galdosiano distintivo. Con todo, Nazarín no representa el caso de un personaje que revista especial interés para los propósitos de este estudio, ya que su desarrollo es escaso, y el uso de la intratextualidad, implícito, no resulta de suficiente calado como para que merezca una trascendencia de más calado junto a otros casos cuyos límites desbordan los planteamientos iniciales en los que surgen. Nazarín podría asimilarse al tipo galdosiano de sacerdote noble vocacional, lo que le uniría a otros personajes parecidos y positivos de la Iglesia como el padre Paloetti, de *La familia de León Roch*, por ejemplo. No obstante, la peculiaridad errante, mendicante y alejada del dogmatismo oficial de la Iglesia, hace de este personaje un tipo único, como se ha defendido, cercano realmente más a los característicos quijotescos, aunque –de nuevo, debe entenderse acerca de esto una precisión– alejado de la enajenación habitual de estos.

No cabe duda de que la circunstancia seriada de todas las novelas en las que aparece el personaje, por lo tanto, condiciona decisivamente aspectos como la continuidad o la coherencia temporal. No cabe duda de que *Halma* constituye la continuación de *Nazarín*, una continuidad que se afirma además mediante las oportunas indicaciones en la reaparición, de suerte que el lector puede establecer adecuadamente una conexión entre una obra y otra. Por otra parte, se añaden informaciones –mediante analepsis– que coadyuvan a enriquecer la biografía del personaje, como en el siguiente ejemplo, extraído del discurso directo de

Florez, uno de los personajes de *Halma*: «Hace dos o tres años, no recuerdo bien la fecha, tuve ocasión de tratarle en la sacristía de San Cayetano. Pareciome un hombre excelente, de costumbres purísimas [...] Después me lo encontré alguna que otra vez en la calle» (Pérez Galdós, 2011c: 433). Así pues, la historia del personaje prosigue en esta reaparición, que logra, por otra parte, coherencia en lo que se refiere a la esencia de este. En *Halma* no hay evidencias de intratextualidad explícitas, ya que se presenta la figura del personaje como conocida previamente por el lector: «Dijeron algo de política [...] y un poco también del proceso del cura Nazarín, que por aquellos días monopolizaba la atención pública» (2011c: 400).

En cuanto se refiere a la construcción del personaje, puede afirmarse que, si bien este cuenta con numerosas intervenciones, además de un elevado protagonismo –tanto en *Nazarín* como en *Halma*–, carece de mundo interior, así como también de matices de complejidad como las alteraciones de conducta o la duda, que supondrían un impulso determinante para lograr un mayor desarrollo o transformación en este personaje. En ese sentido, Nazarín es quizá un personaje inalterable en su honestidad, pureza e espiritualidad, lo que facilita que se le conciba como plano, aun a pesar de la profusa y completa caracterización con la que está construido. Esta circunstancia se refleja de una forma más fehaciente si se aborda de una forma más concreta la construcción de Nazarín a partir de su discurso en estas dos novelas.

En la novela homónima *Nazarín*, al igual que en su secuela *Halma*, este personaje tiene como forma discursiva preferente el discurso directo –en forma de diálogo–. Por otra parte, resulta frecuente que otros personajes empleen precisamente el modo directo para referirse a él, esto es, mediante intercambios comunicativos con otros personajes. Además, con relativa frecuencia este personaje profiere largos parlamentos o monólogos, así como monólogos interiores breves: «Pues por el bulto –se dijo Nazarín–, parece una mujer. Ea, abramos y veremos quién es esa señora, y a santo de qué viene a buscarme» (2011c: 195). En lo que se refiere al registro del personaje, este es estándar, de una corrección perfecta y carente de impropiedades, vulgarismos, o muletillas, tanto en *Nazarín* como en *Halma*. Aunque Nazarín emplea en ocasiones el trato de cortesía, no es infrecuente tampoco el tuteo generalizado, lo que se conjuga con un estilo llano y didáctico, alejado de cualquier ampulosidad, dramatismo o terminología especializada. En lo que se refiere a la temática de su discurso en *Nazarín*, no cabe duda de que la espiritualidad cristiana, desde un punto de vista alejado del dogmatismo católico, predomina de forma constante, aunque también aborda temas estrechamente relacionados como el devenir de enmienda o reforma de unos u

otros personajes con los que trata el personaje. En el siguiente ejemplo se epitomizan las principales características de su discurso, además del tema que anima su idiosincrasia ideológica: «Ya vendrán de alguna parte la camisa, el desayuno y el jabón. Además, señores míos, yo tengo mis ideas, las profeso con una convicción tan profunda como la fe en Cristo nuestro Padre. ¡La propiedad! Para mí no es más que un nombre vano, inventado por el egoísmo» (2011c: 177).

En cuanto a *Halma*, además del tema predominante del fin espiritual cristiano propio para este personaje, Nazarín dedica gran parte de su discurso al propósito personal en este sentido de la protagonista de esta novela, Catalina de Halma. En lo que respecta al registro y estilo del personaje, ambos se ciñen a la dinámica previamente apuntada en *Nazarín*: «No soy la primera inteligencia del mundo; pero Dios quiere que en esta ocasión pueda yo manifestar verdades que avasallen y cautiven su grande entendimiento [...] Harto sabemos que toda libertad trae aparejada una esclavitud» (2011c: 593).

4.3.1.16 Pepe Trujillo (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

No parece ser el caso de un personaje que tenga interés para los propósitos de este estudio, ya que el escaso desarrollo de este joven oficial de artillería –fallido pretendiente de Augusta Cisneros– en su reaparición se produce, al igual que todos estos personajes revisados en este apartado, dentro del marco de una novela que conforma una serie, la correspondiente al binomio de *La incógnita* y *Realidad*. De igual forma, la intratextualidad no ha sido empleada en la configuración de la recurrencia de este personaje. En lo que se refiere a la coherencia interna de Pepe Trujillo o su evolución biográfica, por otra parte, la expansión potencial de sus posibilidades –cuando menos, en lo referido a sus posibilidades de discurso directo– es tan reducida que no merece consideración adicional en este sentido. Como dato relevante, en otro orden de cosas, se ha detectado un posible error en relación con la identidad y filiación familiar de este personaje, ya que en *La incógnita* el narrador le señala como sobrino de la familia Trujillo, cuando, realmente, es hijo del banquero Trujillo y de Teresa: «un oficial de artillería, sobrino de las de Trujillo, muy buen muchacho» (2001b: 398).

Por otra parte, en *La incógnita*, la única relevancia destacable de este personaje consiste en su supuesto papel como uno de los posibles amantes de Augusta, según las subjetivas elucubraciones del narrador/personaje Manolo Infante. En cuanto a *Realidad*, la única importancia que podría ser atribuida a este personaje es la ya inferida en *La incógnita* de hipotético amante de Augusta, una posibilidad que se descarta en el curso de la novela

dialogada. En lo que se refiere a la profundidad del personaje en *La incógnita*, esta es inexistente, ya que se trata de alguien meramente figurativo, referenciado y caracterizado a partir de dos rasgos básicos como su profesión militar y su apostura. En cuanto a *Realidad*, la profundidad del personaje gana enteros, ya que este cuenta con alguna intervención discursiva, aunque muy escasa y exenta de particularidades dignas de ser sometidas a una revisión mayor.

4.3.1.17 Quevedo (*Torquemada en la hoguera*, 1889; *Torquemada en la cruz*, 1893; *Torquemada en el purgatorio*, 1894, y *Torquemada y San Pedro*, 1895)

Este personaje supone un caso especial dentro de este grupo, ya que sus apariciones en el mundo novelesco galdosiano se elevan hasta la cifra de cuatro, todas ellas en el ciclo configurado en torno a la figura de Francisco Torquemada. En *Torquemada en la hoguera*, el narrador presenta al personaje como al novio de Rufina Torquemada, un joven y formal médico. Este narrador realiza una muy sintética descripción del personaje, así como una etopeya: «chico en toda la extensión de la palabra, pues levantaba del suelo lo menos que puede levantar un hombre; estudiosillo, inocente, bonísimo» (Pérez Galdós, 2003a: 10). Quevedo resulta de escasa importancia para los propósitos de este estudio, aunque quizá posee cierto interés por la evolución del personaje en cuanto a configuración, así como en relación a la construcción de su historia interna. No obstante, el hecho crucial de que las reapariciones tengan lugar en el marco de una serie resta valor al uso de la intratextualidad, que es ínfimo, por otra parte.

En cuanto a la coherencia interna de la historia del personaje a lo largo de sus cuatro novelas, no cabe duda de que la circunstancia seriada de todas las novelas en las que aparece el personaje condiciona decisivamente aspectos como la continuidad o la coherencia temporal. En *Torquemada en la cruz* se producen cambios en la historia interna del personaje –su boda con Rufina–, pero no son adecuadamente explicados ni unidos con la anterior novela. Así, se puede deducir que esta novela funciona como continuidad aunque con este error o vacío informativo en lo que respecta a este personaje. En lo que se refiere a la coherencia del personaje, esta es mantenida de forma adecuada, lo que le constituye como ente intratextual. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, la coherencia del personaje se ve quizá alterada por el cambio de su carácter que exhibe en un enfrentamiento con Francisco Torquemada. Naturalmente, esta novela es una continuación de la anterior respecto al personaje, cuya historia interna se mantiene, por otra parte, inalterada. Por último, en

Torquemada y San Pedro ha de aducirse que, en términos de coherencia de la historia interna del personaje, existe un vacío informativo acerca de la plausible reconciliación del personaje con Francisco Torquemada. De esta forma, en cuanto a continuidad, evidentemente esta novela prosigue la historia del texto precedente, aunque con la ausencia informativa señalada, lo que resta credibilidad al conjunto general de este ente ficcional.

Por lo que atañe al tratamiento que se le ha aplicado a la intratextualidad en relación con este personaje, puede afirmarse que tan solo en el caso de *Torquemada y San Pedro* hay una referencia intratextual implícita, que remite al lector a su competencia lectora: «los augurios de Quevedito, cumpliéndose con aterradora puntualidad, llenaron a todos de zozobra» (2003a: 651). En términos de profundidad, en otro sentido, Quevedo es presentado como un personaje predominantemente plano, aunque dicho planteamiento se altera en cierta ocasión. En el caso de *Torquemada en la hoguera*, Quevedo es caracterizado a partir de pocos rasgos elementales como la bondad, la diligencia, el carácter sumiso y una destreza profesional no demasiado buena. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, nuevamente el personaje es presentado de forma muy básica, ya se tan solo se destacan su carácter bondadoso y su cualidad como familia política y médico. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, por otro lado, la esencia del personaje adquiere un matiz añadido en esta novela de orgullo y firmeza, lo que consigue que el personaje se reconfigure en términos globales. Por último, en *Torquemada y San Pedro* resulta interesante que el carácter del personaje parece trastocarse nuevamente para definirlo en esta ocasión, como en las primeras novelas, como un médico no demasiado despierto y vacilante.

En lo que se refiere a los medios con los que es configurado discursivamente este personaje, cabe hacer mención a que el narrador de esta serie, aunque dotado de unas características comunes a la omnisciencia, no accede como norma general a los pensamientos de este personaje en toda la serie, por lo que adopta, en este sentido, una perspectiva externa. No obstante, en *Torquemada y San Pedro* hay una evidencia única de un mínimo acceso al interior del personaje, en lo que supone una excepción: «De tal modo desconcertaron estas lúgubres palabras al bueno de Quevedito, que cuando el otro se fue, y Cruz, ansiosa, se llegó al médico de la casa, éste no pudo ocultar su turbación. Faltábale poco para echarse a llorar» (2003a: 683). De las voces discursivas que coadyuvan a la construcción de la imagen de este personaje a ojos del lector, vale la pena recuperar la del narrador, así como la de Francisco Torquemada, protagonista de esta serie novelesca, o la del insigne personaje recurrente Augusto Miquis.

En *Torquemada en la hoguera* el narrador presenta al personaje como al novio de Rufina Torquemada, un joven y formal médico. Este narrador realiza una muy sintética descripción del personaje, así como una etopeya: «chico en toda la extensión de la palabra, pues levantaba del suelo lo menos que puede levantar un hombre; estudiosillo, inocente, bonísimo» (Pérez Galdós, 2003a: 10). No se ofrece semblanza del personaje, así como tampoco una verdadera evaluación de este en dicha novela. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, el narrador presenta al personaje como a un médico casado con Rufina, y yerno de Francisco Torquemada. Además, junto a su esposa Rufina es evaluado positivamente: «hija y yerno eran dos pedazos de pan» (2003a: 257). En otro orden de cosas, resulta notorio que, como en la novela anterior, el narrador se contamina del discurso de Francisco Torquemada y denomina frecuentemente al personaje como Quevedito, lo que le añade matices de tamaño reducido y carácter no dominante. No se ofrece semblanza del personaje ni de cambios biográficos entre novela y novela, lo que muestra el carácter subalterno que se le concede. En lo que respecta a *Torquemada en el purgatorio*, el narrador presenta al personaje como al médico de confianza de Francisco Torquemada pero con el que, aun así, este se enfrenta por un dictamen de aquel. Este narrador no realiza semblanza del personaje, así como tampoco descripción ni valoración alguna de este. Por último, en *Torquemada y San Pedro*, el personaje es presentado como un integrante más de la familia Torquemada, el marido de Rufina y un médico no demasiado diestro. Este narrador evalúa al personaje en la línea favorable habitual de bondad y cariño: «al bueno de Quevedito» (Pérez Galdós, 2003a: 683). No obstante, no se ofrece tampoco en esta ocasión descripción física del personaje, así como semblanza, que es considerada ya irrelevante en esta cuarta novela de la serie.

Por lo que se refiere al punto de vista de Francisco Torquemada acerca del personaje, este parece ser mayoritariamente negativo. Así, en *Torquemada en la hoguera*, aunque debe ponderarse que este se encuentra influenciado por la enfermedad mortal de su hijo Valentín, considera a Quevedo un torpe e inexperto médico: «ese trasto de Quevedillo... Así reventara... [...] mejor será llamar otro médico que sepa más» (2003a: 25); «¡Ese trasto de Quevedo! [...] Le voy a sacar las entrañas... Él nos le ha matado» (2003a: 64). En *Torquemada en el purgatorio*, en otro orden de cosas, le considera en los inicios de esa novela un médico de toda confianza: «Tú te bastarías y te sobrarías para sacarla de su cuidado... [...] Vete, vete a la alcoba, no te separes de su lado...» (Pérez Galdós, 2003a: 535). Posteriormente, sin embargo, su opinión sobre Quevedo se devalúa como consecuencia de las opiniones médicas de este: «¡Ladrón, matasanos! [...] tienes el alma patizamba [...] Vete de mi casa, y no vuelvas más a ella» (2003a: 551). En cuanto a Augusto Miquis, este

hace acto de presencia en *Torquemada y San Pedro* para concluir un perfil no muy favorecedor acerca de Quevedo, ya que le considera un colega torpe: «¿Pero tú qué estás pensando?... ¿tú qué haces? ¿Estás tonto? [...] eres un ciego si no ves que esta pobre señora está muy mal. ¡A buena hora me avisas, cuando ya...!» (2003a: 683).

4.3.1.18 Rafael del Águila (*Torquemada en la cruz*, 1893; *Torquemada en el purgatorio*, 1894, y *Torquemada y San Pedro*, 1895)

Este personaje está configurado como un trasunto del héroe romántico por excelencia, presentado por el narrador de esta serie desde su primera aparición como un joven orgulloso de connotaciones trágicas, e incluso patéticas, que se niega a comerciar con la nobleza de su linaje. En lo que se refiere a la tipología propia de personajes novelescos del mundo galdosiano, Rafael del Águila guarda grandes semejanzas con Francisco Sainz del Bardal, o incluso con Alejandro Miquis, ya que todos ellos comparten esas hechuras señaladas de jóvenes orgullosos y fatuos, imbuidos de su propio dramatismo patético. En ese sentido, el narrador ofrece en *Torquemada en la cruz* una descripción sintética del personaje, además de una sucinta descripción física y evaluación sobre este, que se completa, poco más tarde en la misma novela con una semblanza:

En la mejor habitación de la casa, un gabinetito con mirador, hallábase Rafael del Águila, figura inmóvil y melancólica que tenía por peana un sillón negro. Hondísima impresión hizo en Torquemada la vista del joven sin vista, y la soberana tristeza de su noble aspecto, la resignación dulce y discreta de aquella imagen, a la cual no era posible acercarse sin cierto respeto religioso [...] Fáltame decir que Rafael del Águila seguía en edad a su hermana Cruz. Había pasado de los treinta y cinco años; mas la ceguera, que le atacó el 83, y la inmovilidad y tristeza consiguientes, parecían haber detenido el curso de la edad, dejándole como embalsamado, con su representación indecisa de treinta años» (Pérez Galdós, 2019: 159; 162).

En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el narrador le presenta como al conocido hermano de Cruz y Fidela, el opositor agraviado y orgulloso del emparejamiento de Francisco Torquemada con su familia. Este narrador emite su opinión sobre el personaje: «su cara era un puro responso» (Pérez Galdós, 2003a: 417). No parece ser el caso de un personaje que tenga una relevancia excesiva para los propósitos de este estudio, ya que el desarrollo interno, aunque provee un cierto interés, se produce en el marco de una continuación planificada dentro de una serie novelesca. En todo caso, resulta adecuado dar cuenta de determinadas facetas del análisis de este personaje, ya que suscitan por sí solas una atención específica.

Si bien la intratextualidad se ha empleado con acierto en un par de ocasiones –aunque solo de forma explícita–, el escaso desarrollo del personaje o el hecho de que este reaparezca tan solo en novelas que forman parte de una serie resta gran mérito y eficacia al carácter intratextual o relacional de Rafael. Como ejemplo de lo señalado, ha de indicarse que en el caso de *Torquemada en el purgatorio* hay una referencia intratextual de carácter explícito en el siguiente fragmento: «el tal Rafaelito, desde la boda, no se reía ni por muestra» (Pérez Galdós, 2003a: 417). Por lo que se refiere a *Torquemada y San Pedro*, por otra parte, se dispensa otra referencia intratextual de carácter explícito, expresada así: «Desde la muerte lastimosa de Rafael, la tristeza era como huésped pegajoso en la familia del Águila» (Pérez Galdós, 2003a: 636).

En cuanto a la coherencia interna del personaje a lo largo de sus apariciones novelescas, esta se sostiene de forma adecuada, así como la continuidad de su historia, que, como consecuencia del carácter seriado de estas novelas, se garantiza mediante referencias alusivas oportunas, introducidas por el narrador en los inicios de cada una de las novelas que conforman la serie en cuestión. Por último, en *Torquemada y San Pedro*, obra en la que las referencias al personaje se ofrecen desde la perspectiva de su pasado –Rafael falleció en el final de la anterior novela, *Torquemada en el purgatorio*– la coherencia biográfica del personaje es adecuada, así como la referida acerca de la coherencia interna, ya que se ofrecen datos acerca de su carácter idiosincrásico, así como una consecución lógica para su devenir vital. Respecto a la profundidad o complejidad de Rafael del Águila, En *Torquemada en la cruz* se trata de un personaje dotado de interioridad, aunque no redondo, ya que está configurado de una forma excesivamente rígida, como un tipo patético sin evolución o matiz que adivine otra perspectiva. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, se reproduce el esquema de la construcción de este personaje, aun a pesar de que este incorpora matices de personalidad novedosos como el sarcasmo o la capacidad de conspiración. En todo caso, el personaje carece de verosimilitud por su idiosincrasia excesivamente literaria⁶⁷, que resulta carente de pertinencia en ocasiones. Por último, en *Torquemada y San Pedro* la profundidad del personaje es nula, ya que su presencia aquí es mera referencia del pasado.

Otro aspecto que refleja la idiosincrasia de este personaje lo constituye su discurso, el cual es vertido preferentemente mediante la modalidad del discurso directo –si bien hay muestras de monólogo interior también–, bajo cuya forma emplea de forma numerosa largos parlamentos dotados de un registro grandilocuente, dramático y de registro culto, unas

⁶⁷ En el sentido de que su desarrollo y construcción parecen seguir un esquema excesivamente tipificado en el marco de la historia literaria, el de un héroe maldito de corte romántico, en este caso.

características muy acordes con la construcción particular de su personalidad ficcional. En ese sentido, un ejemplo representativo del estilo afectado de este personaje es el siguiente, tomado de *Torquemada en la cruz*, en el cual Rafael expresa su postura acerca del clasismo del que está imbuido: «Así como te digo que nunca desmentiré mi buena educación ante personas extrañas, sean quienes fueren, también te digo que jamás, jamás transigiré con ese hombre, ni consentiré que entre en nuestra familia. No tengo más que decir» (Pérez Galdós, 2019: 232). Desde un similar punto de vista, en *Torquemada en el purgatorio* el personaje añade a su estilo la ironía y el sarcasmo, de los que se vale para enfatizar el tema predominante de su discurso: el rechazo orgulloso al entronque familiar con Francisco Torquemada: «ya no me oirás vituperar a tu ilustre cuñado» (Pérez Galdós, 2003a: 421). En lo que se refiere a los modos discursivos, Rafael, como en la novela anterior, emplea el monólogo interior: «Soy el pasado, un pasado que gravita sobre ellas, que nada les da, que nada les ofrece» (2003a: 563).

Por lo que se refiere, desde otro punto de vista, a cómo otros personajes perciben a Rafael del Águila, valgan las perspectivas que se ofrecen a continuación, extraídas de *Torquemada en el purgatorio*. Mediante monólogo interior –en su ausencia, así–, Francisco Torquemada le considera alguien ridículo, pretencioso: «Con buen humor amanece hoy el caballero de la Chancla y gran duque de la Birria...» (2003a: 417). En esa misma línea crítica, su hermana mayor, Cruz del Águila, le considera en su presencia un hombre inmaduro y poco práctico, digno de lástima: «Pareces un niño [...] ¡Pobrecito mío! [...] Ya vuelves a tu tema [...] Debiera darte azotes como a un niño mañoso...» (2003a: 421-423).

4.3.1.19 Señora de Serrano (*Torquemada en el purgatorio*, 1894, y *Torquemada y San Pedro*, 1895)

Se trata de una figura de características muy secundarias, una condición que se aprecia en la propia onomástica que se emplea para denominarla en sus dos únicas apariciones en la novelística de Pérez Galdós. A ese respecto, la omisión de su patronímico –se la refiere como *señora de* o *mamá de*– resulta muy significativa, ya que se proyecta de esta forma en el lector su papel meramente subordinado o vicario. Así, este personaje parece encajar en el tipo galdosiano de mujer/esposa supeditada a un hijo o marido que se arroga la condición representativa, sin más importancia o sentido, motivo por el que la señora de Serrano guarda semejanzas con la viuda de Calvo o la señora de Barragán, pero con una importancia o intervención aún más escasa. En lo que se refiere a cómo se ha logrado dotar

de unidad general a su reaparición novelesca, cabe afirmar que en *Torquemada y San Pedro* no se introducen elementos textuales explícitos de unión o conexión con la novela previa, razón por la que la serialidad o continuidad no se produce de forma creíble. En términos de coherencia interna, no se proveen datos suficientes que permitan unir ambas apariciones, por lo que esta es deficiente también.

La señora de Serrano no cuenta con demasiado interés para los propósitos de este estudio, ya que, al margen de que su reaparición tiene lugar en unas novelas concebidas como partes de una serie, esta no cuenta con apenas intervenciones discursivas, carece de interioridad, y el desarrollo de su personaje es inexistente. Por otra parte, las únicas referencias intratextuales que pueden extraerse del estudio de este personaje son de naturaleza implícita, toda vez que no se evidencia ninguna marca o indicación que remita al lector a textos previos. En lo que se refiere a la importancia que este personaje ostenta en relación con la trama o con alguno de los personajes de mayor calado, la relevancia de este en *Torquemada en el purgatorio*, en primera instancia, es casi inexistente, ya que su aparición parece obedecer tan solo a criterios figurativos, en su calidad de perfil que encaja con los invitados a una reunión de la alta burguesía. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, la importancia del personaje es casi nula, ya que ocupa un rol meramente figurativo como amistad o apoyo de las hermanas Águila. No cabe duda de que se trata de un personaje plano carente de toda profundidad en *Torquemada en el purgatorio*, ya que no cuenta con interioridad ni intervención discursiva, así como acciones *stricto sensu*, una circunstancia que se repite en el caso de su reaparición en *Torquemada y San Pedro*, en donde el personaje está desprovisto incluso de todo discurso.

En cuanto a la construcción del personaje desde las diferentes instancias discursivas, debe aducirse que, en primer lugar, el narrador presenta al personaje en *Torquemada en el purgatorio* como a la madre de Pepe Morentín Serrano y esposa de Juan Gualberto Serrano, una amiga de la familia Águila. La única información que provee este narrador es una evaluación acerca del escaso acervo dialéctico de este personaje: «andaba tan corta de vocabulario, que no sabía decir más que: *enteramente*⁶⁸» (Pérez Galdós, 2003a: 460). No se efectúa semblanza ni descripción del personaje, así como tampoco etopeya. Respecto a *Torquemada y San Pedro*, el narrador se limita a presentar al personaje como a una amiga de Fidela y Cruz del Águila, sin que ofrezca descripción física, semblanza o evaluación de ningún tipo sobre este. Por lo que se refiere al discurso del propio personaje, en *Torquemada*

⁶⁸ En cursiva en el original.

en el purgatorio este se expresa en su única intervención mediante el discurso directo empleado en un diálogo, por mor del cual confirma el extremo avanzado por el narrador en cuanto a su limitación discursiva: «—Enteramente— dijo con profunda convicción la mamá de Morentín» (Pérez Galdós, 2003a: 460). En lo que respecta al registro o estilo de esta única muestra, tan solo puede inferirse la consabida escasez o ausencia de recursos dialécticos, que imposibilitan un análisis o interpretación mínima. Debe destacarse, por último, que ningún personaje emite información o referencia alguna acerca de la señora de Serrano.

4.3.1.20 Teresa Trujillo (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

En *La incógnita*, el narrador epistolar autodiegético Manolo Infante presenta al personaje como a una dama de la alta burguesía esposa del banquero Trujillo y madre de Pepe, aficionada a los rumores y chismes sociales, así como a elucubrar teorías acerca de los diferentes sucesos más candentes. En *La incógnita*, este personaje carece de importancia casi por completo, ya que tan solo su sentido parece responder a la necesidad de epitomizar la afición por los rumores y el sensacionalismo de cierto sector de la sociedad retratada en esta novela. En el caso de la novela dialogada *Realidad*, por otro lado, el personaje parece encargado de asumir igualmente el papel de persona representativa de todos aquellos aficionados a los crímenes sensacionales, razón por la que podría ser asimilado al tipo galdosiano de mujer de edad avanzada procedente de la alta burguesía superficial y aficionada a la crítica social. Este personaje alberga un interés muy limitado para los propósitos de este estudio, ya que su escaso desarrollo en la reaparición no es motivo suficiente para que cuente con una atención más allá de la que se ofrece en síntesis dentro de este apartado.

En términos de historia interna del personaje, no se añaden en la reaparición del personaje elementos decisivos en cuanto a cambios de importancia para su trayectoria vital. Por lo que se refiere a Teresa como personaje coherente, la unidad del personaje se mantiene sin grandes sorpresas, por otra parte. Las únicas referencias de intratextualidad que pueden hallarse en la novela dialogada *Realidad* son las correspondientes —y esperables, por otra parte— a lo implícito que alberga una novela concebida como pareja indisoluble de otra como es, en este caso, *La incógnita*. En términos de complejidad o profundidad de construcción del personaje, Teresa Trujillo carece en *La incógnita* de cualquier profundidad, ya que no cuenta con discurso propio ni interioridad —acceso a sus pensamientos por parte del narrador o discurso interior, en la forma de monólogo de ese tipo—. Por ende, se trata de un personaje plano, caracterizado tan solo a partir de escasos rasgos como su superficialidad, riqueza y

afición al sensacionalismo. En cuanto a la novela dialogada *Realidad*, el personaje adquiere más profundidad porque cuenta con más intervenciones, pero se trata, en todo caso, de alguien poderosamente polarizado en torno a ciertos rasgos muy superficiales.

Con el fin de ilustrar la dimensión de la construcción del personaje que suponen las distintas perspectivas discursivas, se ofrece a continuación un breve panorama al respecto. Este personaje no cuenta con discurso propio en *La incógnita*, ya sea este directo o indirecto. En cambio, en lo que se refiere a la novela dialogada, *Realidad*, el personaje se expresa principalmente mediante el estilo directo empleado en los diálogos, cuyo registro es estándar con un estilo informal, en donde abundan los coloquialismos, las frases hechas o las metáforas lexicalizadas. Predomina, por otra parte, la función emocional en su discurso, ya que hay muchos ejemplos de oraciones admirativas, uso de diminutivos y enunciados truncados en reticencias: «¡Qué infamia! ¡Pobre Segundo, un muchacho honrado y decente, devoto de la Virgen!... Yo no puedo ver esto con paciencia. Te juro que si a esa bribona no la llevan al palo... va a haber aquí un cataclismo» (Pérez Galdós, 2001b: 535). En cuanto a la temática de sus diferentes intervenciones en esta novela, el asunto predominante son los diferentes crímenes sensacionalistas que circulan como noticia o rumor dentro del ámbito social. Desde la perspectiva del narrador, por su parte, se ofrece una etopeya del personaje, así como su evaluación en *La incógnita*: «Es señora amabilísima, alegre como pocas, habladora hasta la ronquera» (Pérez Galdós, 2001b: 351). No obstante, no se ofrece semblanza del personaje, así como tampoco descripción o retrato de este. En cuanto a la novela dialogada *Realidad*, la naturaleza dramatizada de esta novela excluye la posibilidad de tal perspectiva⁶⁹.

En lo que se refiere a la perspectiva discursiva proveniente de otros personajes, esta no existe en *La incógnita*, aunque sí en la reaparición del personaje, en *Realidad*. Pepe Trujillo, su hijo, la considera una gran aficionada a los sucesos: «No saldrá de casa hasta que acabe de leer la prensa» (Pérez Galdós, 2001b: 517). Por su parte, Trujillo, su esposo, la cree aficionada en exceso a los acontecimientos sensacionalistas: «Mi mujer está fanatizada con el crimen» (2001b: 517). Jacinto Villalonga, haciendo uso de un sarcasmo que caracteriza a este personaje, considera que las aficiones amarillistas del personaje le parecen ridículas: «Eso se llama empaparse de opinión» (2001b: 517); «va a negar el saludo a los que no opinen como ella» (2001b: 534). Según el conde de Monte Cármenes, en otro orden de cosas, la considera una persona superficial: «¡Crimen y siempre crimen!» (2001b: 547). Por último,

⁶⁹ En la novela dialogada *Realidad* hay acotaciones de tipo dramático, que, aunque guardan similitudes con el modo discursivo de la voz narrativa, no se consideran aquí, de ningún modo, asimilables a esta.

Tomás Orozco cree a Teresa una fanática morbosa: «es capaz de traerse el verdugo en el bolsillo» (2001b: 547).

4.3.1.21 Trujillo (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

En *La incógnita*, el narrador autodiegético y epistolar Manolo Infante presenta al personaje como a un conocido banquero marido de Teresa y padre de Pepe, un invitado habitual a las reuniones sociales en casa de Tomás Orozco y Augusta Cisneros, tipo galdosiano del burgués rico, opulento, en su concreción de banquero. En este último sentido, Trujillo guarda ciertas similitudes con otros personajes también opulentos como Pedro Fúcar o Alejandro Sánchez Botín, aunque la simpleza de este personaje en cuanto a construcción desmerece en esta comparación. En términos generales, se ha comprobado que este personaje no resulta de interés para los propósitos de este estudio, ya que carece prácticamente de desarrollo. Por otra parte, su historia interna no experimenta evolución de ningún tipo, y el uso de la intratextualidad brilla por su ausencia.

En ese sentido señalado, la importancia del personaje en la primera de las novelas en las que Trujillo aparece es casi inexistente, y tan solo parece epitomizar el tipo de los burgueses ricos que se desenvuelven en ciertas esferas sociales. En lo que se refiere a *Realidad*, por su parte, la relevancia del personaje aumenta desde el momento en que este encarna el rol de aquel que garantiza un futuro laboral a uno de los personajes secundarios más relevantes de la trama de esta novela, Luis Santanita. En cuanto a la profundidad o complejidad con la que ha sido configurado este personaje en sus dos apariciones novelescas, debe indicarse que en *La incógnita* se trata indudablemente de un personaje plano, caracterizado tan solo a partir del rasgo de su holgura económica como banquero preeminente dentro de la sociedad de su tiempo. En el caso de *Realidad*, por otro lado, la profundidad del personaje gana enteros, aunque ha de permanecer en su estatus de personaje plano, ya que sus intervenciones carecen incluso de rasgos caracterizadores en ningún sentido.

Respecto al modo mediante el cual las instancias discursivas han configurado a Trujillo, debe llamarse brevemente la atención, en primer lugar, sobre sus propias intervenciones. En *La incógnita*, el personaje no cuenta con discurso propio, ya sea este directo o indirecto. En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, en cambio, sí hay evidencia de las intervenciones discursivas del personaje, las cuales, aunque son breves, se producen en forma de diálogo directo exclusivamente, en un registro considerado como estándar. En cuanto a las particularidades de su discurso, no existen elementos destacables,

al margen del estilo informal predominante, aunque exento de incorrecciones: «Mi mujer está fanatizada con el crimen. Hoy me atreví a poner en duda las tendencias *Saraistas*⁷⁰, y por poco me pega» (Pérez Galdós, 2001b: 517). Al respecto de la temática de su discurso, esta gira de forma mayoritaria en torno a rumores de carácter social y demás asuntos de actualidad popular.

Por lo que se refiere a las otras perspectivas discursivas, se ha de afirmar, ante todo, que el narrador de *La incógnita* no emite evaluación ni opinión alguna acerca de este personaje, del que no ofrece, además, retrato ni semblanza. En cuanto a *Realidad*, la novela dialogada en la que reaparece Trujillo, Manolo Infante –que aquí aparece como un personaje más, alejado de la preponderancia de perspectiva que tenía en *La incógnita*– le tiene por un personaje opulento, a cuyo servicio sería un honor ser admitido: «ya ven ustedes como no pierde ripio... que intercediera con el señor de Orozco para que éste le recomendara a Trujillo y Ruiz Ochoa, en cuyo escritorio hay, según parece, una vacante de tenedor» (Pérez Galdós, 2001b: 658). Augusta Cisneros, desde su punto de vista, le considera un banquero rico y con justa fama de ser un buen destino para Luis Santanita: «has de desmentir tu fiereza, tu crueldad y tu tacañería, recibiendo bien al pobre Santana, y procurándole el destino en casa de Trujillo» (2001b: 660). Por último, Tomás Orozco, mediante discurso falaz, afirma que Trujillo es una persona generosa: «ni me atribuyáis vuestra felicidad. La plaza en casa de Trujillo, al mismo Trujillo la debéis...» (2001b: 758). Tal como se puede apreciar, las relaciones de este personaje están poderosamente relacionadas con la posición de poder económico-social que esgrime, ya que esta postura suscita desequilibrios que giran en torno a la envidia, el dominio y la sumisión, o la caridad y la protección, relación esta última en la que resulta paradigmático el caso de Luis Santanita, a quien favorece contratándolo.

4.3.1.22 Valentín Torquemada (I) (*Torquemada en la hoguera*, 1889 y *Torquemada en la cruz*, 1893)

No cabe la menor duda de que la importancia de este personaje, en el marco que supone la serie Torquemada, está mediatizado por la dependencia a la que está sujeto en su relación con Francisco Torquemada, su padre. No obstante, deben valorarse de forma adecuada las características individualizadoras del primer Valentín Torquemada, las cuales son lo suficientemente peculiares como para otorgarle un estatus diferenciado, a pesar de que sus apariciones en el universo novelesco de Pérez Galdós se reducen a tan solo dos. En

⁷⁰ En cursiva en el original.

Torquemada en la hoguera, Valentín es una de las figuras más importantes, ya que tanto la trama como el personaje protagonista están indisolublemente unidos al proceso de existencia, enfermedad y muerte del pequeño Valentín. En lo que se refiere a *Torquemada en la cruz*, por su parte, la relevancia de este personaje llega a través de la ensoñación, que le transfigura nuevamente en esperanza de redención en su conexión con Francisco Torquemada. Valentín podría ser asimilado al tipo galdosiano más general de niño prometedor –para sus padres, especialmente– que enferma y muere. Mas, en su especificidad, este personaje encarna a un niño prodigioso, verdadera esperanza redentora para su padre.

Además de las esperanzas de renovación y de transmisión de legado –propiedades que se deben asumir como inherentes a cualquier hijo, por otra parte– que atesora este personaje, en su calidad de hijo menor varón del usurero Torquemada, este descolla gracias a características positivas extremas como la bondad o una inteligencia de grado superior, que provoca el asombro de sus mayores, tal como queda recogido en las primeras páginas de *Torquemada en la hoguera* por medio del discurso del narrador:

En lo que digo que las inauditas dotes intelectuales de aquella criatura no se crea que hay la más mínima exageración. Afirmo con toda ingenuidad que el chico era de lo más estupendo que se puede ver [...] A más de la inteligencia, que en edad temprana despuntaba en él como aurora de un día espléndido, poseía todos los encantos de la infancia, dulzura, gracejo y amabilidad (Pérez Galdós, 2019: 87-88).

En todo caso, debe precisarse que este personaje no ofrece un excesivo interés para los propósitos de este estudio, aunque la especial reaparición del personaje –a través de un estado de estupor o ensoñación de otro personaje– ofrece una peculiaridad que merece la pena ser destacada. A ese respecto, cabe señalar que el supuesto discurso del personaje consiste en que la única prueba textual de este⁷¹ se ofrece en *Torquemada en la cruz* a través de los sueños o ensoñaciones de Francisco Torquemada, razón por la que su veracidad o fiabilidad es muy escasa. En ese sentido, la mediación de este último personaje resulta crucial para constatar la contaminación del supuesto discurso de Valentín en esta novela con términos propios de su padre, expresados mediante el soliloquio: «Verbigracia, nacer chiquitín, como se nace siempre, como la otra vez que nací, que no fue la primera, digo que no fue la primera ¡ñales!» (2003a: 291). En relación con esa supuesta intervención discursiva

⁷¹ En *Torquemada en la hoguera*, la voz del personaje no aparece expresada nunca mediante discurso directo o indirecto, ya que, si bien se da cuenta de su elevada capacidad discursiva, jamás se ofrece una muestra de esta destreza dialéctica.

de Valentín, resulta esclarecedora una intervención de su padre, realizada poco antes del texto señalado, ciertamente *contaminado*: «te tendré otra vez conmigo, pedazo de gloria!» (2003a: 290); «Resucitando, como quien dice, al modo de Jesucristo» (2003a: 290).

En *Torquemada en la hoguera*, el narrador realiza un sucinto retrato de Valentín, a la par que una etopeya: «era el chiquillo guapísimo [...] tales encantos en su persona y carácter, y rasgos de conducta tan superiores a su edad, que verle, hablarle y quererle vivamente era todo uno [...] Espigadillo de cuerpo, tenía las piernas delgadas, con alguna deformidad en el cráneo» (Pérez Galdós, 2003a: 11). En cambio, en *Torquemada en la cruz*, debido al desafortunado fallecimiento del pequeño Valentín en la novela precedente, la perspectiva narrativa presenta al personaje como al querido e idolatrado hijo fallecido de Francisco Torquemada, que aparece en esta novela mediante la evocación tan solo. Este narrador evalúa y emite su opinión sobre el personaje, al igual que hiciera en la obra anterior: «de triste memoria» (Pérez Galdós, 2003a: 257); «el sublime niño Valentín» (2003a: 258). Además, se ofrece un retrato del personaje, ofrecido a partir de una fotografía: «La carilla del muchacho era muy expresiva. Diríase que hablaba» (2003a: 259). Por lo que se refiere a las perspectivas discursivas que otros personajes ofrecen sobre Valentín, resulta interesante el hecho de que ninguno de ellos vierta consideración alguna acerca de este en su reaparición en *Torquemada en la cruz*, novela en la que, desde el punto de vista de la historia del personaje, este ya ha fallecido. Como se ha reflejado antes, tan solo su padre emite información acerca de este personaje ausente en la segunda de estas novelas.

En lo que se refiere a la presencia y utilización de los recursos de intratextualidad, en *Torquemada en la cruz* hay referencias intratextuales de carácter explícito, las cuales resultan accesibles, en primera instancia, para el lector informado: «su hijo, arrebatado al cielo en espíritu y carne» (2003a: 258); «Desde la muerte de su hijo Valentín, de triste memoria» (2003a: 257). Respecto a la profundidad con la que ha sido tratado este personaje, por último, debe señalarse que en su primera aparición novelesca, en *Torquemada en la hoguera*, esta es mínima, ya que la caracterización de este personaje tan solo es perfilada mediante rasgos externos como su bondad esencial y su extraordinaria inteligencia, que le resumen como una persona prometedora respecto a su padre. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, resulta interesante el hecho de que los rasgos añadidos aquí se incorporen desde la mediación de otro personaje, quien lo convierte en redentor resucitado.

4.3.1.23 Valentín Torquemada (II) (*Torquemada en el purgatorio*, 1894, y *Torquemada y San Pedro*, 1895)

Al igual que el anterior personaje revisado, la importancia de este reside, principalmente, en su relación con Francisco Torquemada, cuyo papel protagonista en la serie a la que da el nombre supedita, en buena parte, a muchos de estos personajes. A la hora de acometer –siguiera de una forma necesariamente breve– este personaje, debe anteponerse que la coincidencia onomástica se debe a que su padre empleó para este segundo hijo idéntico nombre al que utilizara Valentín, fallecido en el transcurso de *Torquemada en la hoguera*. En el caso de este segundo Valentín, tanto su mera existencia como sus características están dotadas de un simbolismo y significado evidentes. Si el primero de los hijos varones de Francisco Torquemada condensaba en sus rasgos las cualidades de un niño excepcional –sus atribuciones, seráficas, o incluso mesiánicas, suponen una inversión de las de su padre–, el segundo Valentín, nacido significativamente un 25 de diciembre⁷², parece atraer sobre sí tan solo características negativas, tanto de conducta como en cuanto a fisionomía o intelecto⁷³. En este sentido, Valentín asume seguramente el tipo más extremo de niño deforme o anormal de todo el mundo galdosiano. Es más, merece recordarse –con el reparo de las lógicas diferencias globales– el caso del hermano de Isidora Rufete, Mariano –también conocido como *Pecado*–, quien destaca por su brutalidad irremediable, o el hijo de la misma Isidora, Riquín, que padece de hidrocefalia. Por su parte, I. Javier López le otorga una significación trascendente a la presencia del segundo Valentín, ya que considera que este parece plasmar, mediante su deformidad, el fracaso de la utópica unión o eliminación de clases a la que aspiraba Pérez Galdós (Javier López, 2019: 64-65).

Debido al nulo desarrollo expresivo del personaje –vinculado con el grado de su retraso cognitivo, no desarrolla la capacidad del lenguaje–, así como a las condiciones de serie de las novelas que le acogen, Valentín no cuenta con un interés excesivo para los propósitos de este estudio, aun a pesar de su poderoso valor simbólico en relación con

⁷² A este respecto, resulta destacable que el narrador se muestre conciso acerca de la fecha de nacimiento del personaje, sobre la cual establece una analogía muy significativa y cargada desde un punto de vista connotativo: «la extraordinaria coincidencia de que el hijo de Torquemada naciese en la fecha del Nacimiento del Hijo de Dios» (Pérez Galdós, 2003: 542).

⁷³ En este sentido, ya se ha señalado con anterioridad la especial atención y estudio que depositó Pérez Galdós sobre las diversas patologías del ser humano, empresa que desarrolló gracias a la amistad y colaboración de varios médicos. Por su relación con el personaje de Valentín Torquemada (II), resulta indicador lo que señalara W. Shoemaker acerca del particular: «Tolosa Latour, a close and long-time friend of Galdós, is specially identified with children's diseases [...] Galdós was interested in observing mental patients» (Shoemaker, 1980: 138). «Tolosa Latour, un amigo cercano desde hace mucho tiempo de Galdós, se ha identificado especialmente con las enfermedades de los niños [...] Galdós estuvo interesado en observar pacientes mentales» (Traducción del autor).

Francisco Torquemada, especialmente. Asimismo, este personaje carece de valor intratextual, así como en lo que se refiere a su desarrollo, que, si bien posee un gran poder simbólico en relación con otros personajes, no lo supone, en cambio, en cuanto a su propio desarrollo interno. Obviamente, *Torquemada y San Pedro* supone una continuidad para la novela anterior, y la coherencia interna del personaje, así como su biografía, están adecuadas en ese sentido. La conexión correspondiente se genera mediante una sintética semblanza ofrecida por el narrador, que une esta novela con la anterior: «El heredero de los estados de San Eloy, del Águila y Gravelinas reunidos, había sido, en el primer año de su existencia, engaño de los padres y falsa ilusión de toda la familia» (Pérez Galdós, 2003a: 651).

En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, la profundidad del personaje es inexistente, debido a las insuficiencias intelectuales reseñadas. Se trata aquí de un personaje plano cuyos únicos relieves tan solo pueden apreciarse en las reacciones que suscita en los demás. En el caso de *Torquemada y San Pedro*, no obstante, el personaje adquiere matices diferenciadores, ya que su comportamiento logra crear dos estados: necesidad de cariño y pulsión violenta. En todo caso, debe concluirse que Valentín es un personaje plano en las dos novelas, caracterizado por su anormalidad. Por lo que respecta a la relevancia que este personaje representa en el marco de las dos novelas en las que aparece, en *Torquemada en el purgatorio* se trata de un personaje secundario de gran relevancia, por cuanto supone en lo referido a su valor atribuido por Torquemada y su esposa. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, por su parte, su importancia es significativa, ya que asume el poder simbólico de la esperanza frustrada en relación con la fe que se había depositado en Valentín en el momento de nacer.

En relación con las principales acciones o actividades que pueden relacionarse con Valentín, debe indicarse que en *Torquemada en el purgatorio*, debido a sus cualidades pasivas, sufre o recibe acciones ajenas. Estas denotan, por una parte, su condición de heredero de Francisco Torquemada, o de niño deseado, y, por otra parte, la realidad tangible de la anomalía que le es propia. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, las acciones –ya activas, intencionadas– del personaje revelan un salvajismo y una brutalidad primarios: rabietas, accesos de furia, o sonidos verbales ininteligibles. Es entregado para su tutela –dejada a cargo de José Donoso, otro personaje recurrente tratado aquí dentro de esta categoría– en última instancia, tras el fallecimiento de Francisco Torquemada.

En cuanto a la construcción del personaje a partir de las instancias discursivas, merece destacarse, ante todo, la intervención del narrador, cuya aportación evaluativa es notoria. En *Torquemada en el purgatorio*, el narrador presenta al personaje como al segundo

hijo varón de Francisco Torquemada, esperanza de reencarnación para este último de su anterior hijo –también llamado Valentín. Este narrador no ofrece una semblanza del personaje –imposible, por razones obvias–, aunque sí ciertas descripciones físicas: «la criaturita no parecía de cepa saludable» (Pérez Galdós, 2003a: 550). No obstante, no se ofrecen evaluaciones u opiniones sobre Valentín por parte del narrador.

En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, se presenta al personaje como a un niño más crecido, aunque con un fuerte retraso mental, así como con un comportamiento difícilmente controlable y que tiende a la violencia. El aspecto más llamativo que puede obtenerse por parte del narrador, en contraste con la novela anterior, consiste en las continuas evaluaciones y opiniones negativas que este ofrece sobre el personaje. En ese sentido, resulta notoria la adjetivación que se emplea para ofrecer referencias acerca de él, así como los verbos empleados para dar cuenta de su expresividad, verdaderas animalizaciones: «Berreaba el chico, movía sus cuatro remos con animal deleite [...] queriendo abrazarse al suelo y hociquear en él» (Pérez Galdós, 2003a: 649); «las manos más bien patas parecían [...] El demonio del chico [...] Tiró la niñera del ronzal [...] infantil barbarie» (2003a: 650). Este narrador ofrece una breve semblanza del personaje, que sirve para unir el presente narrativo con la anterior novela: «había sido, en el primer año de su existencia, engaño de los padres y falsa ilusión de toda la familia» (2003a: 651). Además de los datos aportados, el narrador ofrece más aspectos descriptivos de Valentín: «El crecimiento de la cabeza se inició antes de los dos años, y poco después la longitud de las orejas y la torcedura de las piernas» (2003a: 651). Por añadidura, se introduce una etopeya del personaje: «Sus costumbres eran de los más raro que imaginarse puede [...] se metía debajo de las camas [...] No sentía entusiasmo por los juguetes [...] los rompía a bocados. Difícilmente se dejaba acariciar por nadie» (2003a: 651). Las opiniones del narrador también se patentizan: «¡Qué razones habría tenido Dios para darles, como emblema del porvenir, aquella triste y desconsoladora alimaña!» (2003a: 652). En cuanto a Francisco Torquemada, este le considera en primera instancia un prometedor niño, una esperanza, la reencarnación de su anterior hijo Valentín: «Es el mismo, el propio Valentín [...] ¡Cuánto me quiere Dios! ¡Él me lo quitó; Él me lo vuelve a dar!» (Pérez Galdós, 2003a: 542). Sin embargo, esa visión se verá frustrada en la segunda aparición de Valentín en *Torquemada y San Pedro*, ya que pasa a considerarlo un fracaso para sus esperanzas de ver reencarnado en él a su fallecido hijo Valentín (I): «para que me dejen con un palmo de narices, como en el caso de Valentín...» (2003a: 691).

Por lo que se refiere a la percepción de los otros personajes en relación con este problemático y singular personaje, ha de llamarse la atención sobre la gran disparidad de

visiones que otros tienen acerca de él. Así, su madre, Fidela del Águila, le cree un niño adorable, tanto en una novela como en la otra: «¿Pero ha visto usted, Morentín, una cara más repreciosa que la de este mico de Dios, rey de los pillos, y alguacil de los ángeles? [...] Esto vale más que el mundo entero» (2003a: 559). «Me conformo con que mi hijo sea tan cerril [...] tengo esperanzas de una transformación [...] en un ser inteligente y bueno» (2003a: 655). Como contraste, personajes como Augusta Cisneros –recurrente, por otra parte– ofrecen un juicio de valor acerca de Valentín en el que entrevera la sinceridad con la mentira piadosa. A solas con el niño, le considera un pequeño bárbaro sin remedio: «Bruto» (2003a: 649); «grandísimo mamarracho [...] Nunca hablarás como las personas» (2003a: 650). En presencia de la madre de Valentín, sin embargo, Augusta ofrece un discurso falaz: «¿quién te dice que tu hijo no pueda cambiar el mejor día? Es más: yo creo que luego se despertará en él la inteligencia, quizá una inteligencia superior... Hay casos, muchísimos casos» (2003a: 653).

4.3.1.24 Doña Serafina, viuda de Calvo (*La incógnita*, 1889 y *Realidad*, 1889)

De un modo muy similar al personaje denominado como Señora de Serrano, el epíteto *de Calvo*, o, sencillamente, *viuda de Calvo*, parecen expresar la función secundaria o incluso dependiente de esta mujer respecto a su esposo. Este personaje podría ser entendido dentro del tipo galdosiano de ancianas nobles bondadosas y solitarias, cuya fortuna familiar ha decaído irremisiblemente. En ese sentido, Serafina guarda cierta semejanza con Isabel Godoy, pero carece del rasgo de la locura, identificador, por otra parte, de un gran número de personajes-tipo del universo galdosiano. No puede afirmarse que este personaje cuente con verdadera relevancia para los propósitos de este estudio, en una línea semejante, por lo tanto, a la mayoría de personajes de este grupo revisado aquí. La única importancia que Serafina tiene como personaje recurrente está relacionada con el desarrollo que tiene en su reaparición como consecuencia del cambio de perspectiva narrativa que se produce en *Realidad*, un factor positivamente verosímil.

En lo que se refiere a la coherencia interna del personaje, ha de argüirse que este se desarrolla plenamente en la reaparición, así como su historia interna, que adquiere plena autonomía. A este respecto, debe ser señalado que en *La incógnita* la relevancia de este personaje parece ser tan solo utilitaria, en dependencia de una subtrama relacionada con Federico Viera, razón por la que en esta novela se trata de un personaje meramente referencial. En cuanto a *Realidad*, la relevancia del personaje aumenta, ya que su papel como protectora de Clotilde es importante dentro de esta subtrama de esta novela, una

circunstancia por la que se trata en el segundo de los casos de un personaje secundario de cierta relevancia. En términos de profundidad, en otro sentido, resulta destacable que en *La incógnita* esta es inexistente, toda vez que se trata de un personaje tan solo mencionado, sin intervención alguna en esta novela. Mas, en lo que se refiere a *Realidad*, Serafina adquiere mucho mayor protagonismo, ya que se trata en esta ocasión de un personaje secundario con relevancia para una de las subtramas; asimismo, el personaje evoluciona en cuanto a participación y expresividad.

Al respecto de la construcción discursiva del personaje, la ofrecida por el narrador epistolar Manolo Infante es ciertamente escasa en *La incógnita*, lo que no es óbice para que en la novela dialogada *Realidad* este enfoque cambie. Así, en esta segunda novela el personaje cuenta con numerosas intervenciones en modo directo, con extensos parlamentos. El registro del personaje es estándar, sin incorrecciones, coloquialismos ni usos informales del lenguaje. Se detectan cultismos en su discurso, además de ciertas metáforas lexicalizadas: «Descuellan en él estímulos de altanera dignidad, instintos de nobleza que lucirían bien en una posición opulenta [...] Por eso abracé tu causa» (Pérez Galdós, 2001b: 748-749). En cuanto a la temática de su discurso, esta está referida al asunto de la relación entre Clotilde Viera y Luis Santanita, así como sobre la correspondiente desavenencia entre esta y su hermano, Federico Viera. Un asunto adicional, en dependencia de los anteriores es el del decoro social.

En una relación comparativa de orden cuantitativo y cualitativo muy parecida, aunque en su primera aparición novelesca no se ofrece ninguna intervención discursiva acerca del personaje, en la novela dialogada *Realidad* varios personajes ofrecen sus respectivos puntos de vista acerca de la viuda de Calvo. De este modo, Claudia la considera una mujer venerable e inteligente: «aquella señora tan vieja y tan acartonadita que parece de caoba. Según dicen, es muy sabia, pero muy sabia, y más antigua que Jerusalén» (Pérez Galdós, 2001b: 639). Clotilde Viera, por su parte, la cree una mujer sabia, admirable: «¡Ay, cuánto sabe usted, señora! (Con entusiasmo.) Habla lo mismito que un libro» (2001b: 749). Federico Viera, mediante monólogo interior, la considera una buena persona, aunque dotada de una sabiduría extraña: «Parece una bruja esta buena señora» (2001b: 752). Mediante discurso directo en su presencia, cree que es una mujer sabia gracias a su experiencia: «Usted habla como la experiencia» (2001b: 752). Finalmente, Tomás Orozco, mediante discurso falaz, afirma que Serafina es una difamadora cuando esta le atribuye una buena acción: «Señora, usted me está faltando» (2001b: 759).

Personajes de serie de segundo nivel: el ciclo

Tal como se ha expuesto con anterioridad, se ha preferido diferenciar a los personajes cuyas intervenciones se producen en el marco de un ciclo, el cual provee unas condiciones diferentes a las de una serie debido a su menor grado de cohesión y planificación, respectivamente. Bajo la forma en que aquí se defiende esta denominación, el único ciclo dotado de estas características está conformado por la trilogía compuesta de las novelas *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884). Estas obras, unidas mediante la continuación de la trayectoria vital de ciertos personajes como las hermanas Sánchez Emperador, desplazan el foco de atención en cada uno de los casos a determinados personajes centrales, los cuales son secundarios en los otros títulos del ciclo. Así, mientras que en la primera de estas novelas Felipe Centeno y Alejandro Miquis asumen el protagonismo de la trama, este reposa en *Tormento* en Amparo Sánchez Emperador, quien, a su vez, es relegada –junto a las vicisitudes que puedan acompañar a su vida– a un muy segundo plano en la novela que cierra este ciclo, *La de Bringas*, en donde el personaje principal es, en esta ocasión, Rosalía Bringas-Pipaón de la Barca. Ese desplazamiento aludido parece producirse, asimismo, mediante una dinámica de relevo entre ciertos personajes, de tal suerte que unos conducen a otros, quienes reciben la atención para, a continuación, ceder esta por medio de este movimiento creado por Galdós. Así, por ejemplo, Felipe Centeno se introduce en el mundo de Pedro Polo y de las hermanas Sánchez Emperador en *El doctor Centeno*, quienes acogen toda la relevancia en *Tormento* para traspasar esta posteriormente. Es más, Felipe Centeno se desvanece en *La de Bringas*, una vez el centro de gravedad se ha alejado de su entorno cercano.

Si bien esta interconexión entre las tres novelas ha sido ampliamente reconocida y tratada⁷⁴, Ricardo Gullón prestó una atención mayor sobre la segunda y tercera de estas obras, a las que otorgó una cohesión indudable: «*Tormento* y *La de Bringas* son dos partes de una novela» (R. Gullón, 1973: 85). En una línea similar, Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga –responsables de una valiosa edición de *La de Bringas*– confieren un rango de unión más evidente al binomio de *La de Bringas* y *Tormento*, que relacionan, a su vez, con la necesaria dependencia obra-lector que se genera mediante el mecanismo de la reaparición

⁷⁴ Sobre esta circunstancia, resulta pertinente la aportación ofrecida recientemente por Yolanda Arencibia, quien defiende la planificación de esta trilogía mediante una cita del propio Pérez Galdós, en la que este concebía *El doctor Centeno* como el inicio de ese ciclo: «no [sería] más que introducción a una serie (sin rigor), o mejor dicho un proceso novelesco que haré poco a poco si Dios me da vida» (Arencibia, 2020: 240-241).

de personajes: «*La de Bringas* nace directamente de *Tormento* [...] lo narrado en *Tormento* nos lleva de fines de 1867 a principios de 1868 [...] Hasta tal grado es directa la relación entre *La de Bringas* y *Tormento* que la entrada en nuestra novela depende en varias ocasiones de que el lector conozca ya la novela anterior» (Blanco; Blanco Aguinaga, 1985: 24).

Respecto a esa relación que favorece la inmediatez consecutiva del marco temporal externo, debe recordarse que *El doctor Centeno* y *Tormento* comparten escenarios generales y específicos, así como personajes que unen de forma homogénea ambas historias. Es más, la continuidad entre las dos obras parece evidenciarse de forma intencionada gracias al encuentro que, en el inicio de *Tormento*, tiene lugar entre José Ido del Sagrario y Felipe Centeno, quienes protagonizan un diálogo muy semejante al que había dado como conclusión *El doctor Centeno*. En este, José Ido del Sagrario le considera un ser querido y ya conocido, que ha progresado en la vida, una apreciación que plasma de forma fehaciente ese sentido de proyección referido: «Un aplauso para ese espejo de los amos» (Pérez Galdós, 1994b: 618). A través de este personaje se conceptúa un Felipe bien vestido, y alejado en su carácter del chiquillo que fue.

No obstante, en el entorno de la crítica especializada, la perspectiva que José F. Montesinos había ofrecido al respecto sí vinculaba de forma clara la susodicha trilogía, a la que este estudioso otorgó unidad en torno a una denominación de características temáticas: «Las novelas de la locura crematística» (Montesinos, 1968: 61). En relación con el aspecto previamente señalado de cómo Pérez Galdós amalgamó determinadas piezas de este ciclo para dotar al conjunto de un sentido coherente, el mismo Montesinos enfatizaba ese poderoso efecto conseguido, que él relacionó, además, con la posterior *Fortunata y Jacinta*: «En *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas* muchas cosas nos traen a la memoria la condición de *Fortunata*: el modo cómo los personajes se van apoderando de nosotros –y de Galdós mismo– por la sorprendente corporeidad que cobran, cómo sus vidas se entrecruzan y cómo se encadenan los sucesos» (Montesinos, 1968: 61-62).

El reputado galdosista Francisco Caudet, por su parte, defiende la necesidad de comprender estas tres novelas como una trilogía, aun a pesar de que cada una de ellas admita la posibilidad de ser leída como obra autónoma: «Resulta difícil leer las tres novelas por separado porque el narrador da por sentado que el lector, cuando lee *Tormento*, conoce ya *El doctor Centeno*, y, cuando lee *La de Bringas*, conoce *Tormento* y *El doctor Centeno*» (Caudet, 2011: 168-169). En cuanto a la especial configuración que esta trilogía contiene, este mismo autor postula que esta plasmaba un hacer propio de la novela del siglo XIX,

común tanto en Galdós como en Balzac antes o en Zola, en virtud del cual estas novelas –tal como se defiende en este trabajo– suponen piezas de un todo superior:

La trama y la estructura están pensadas, en la novela decimonónica, como estrategias para narrar un mundo referencial que nunca se agota en los estrechos límites de la forma [...] El mundo novelesco de las *Novelas contemporáneas* de Galdós, o el de *La comedia humana* de Balzac o el de los *Rougon-Macquart* de Zola, son proyectos pensados y desarrollados en términos de totalidades o macroestructuras narrativas» (Caudet, 2011: 169-170).

Tras la revisión de estas consideraciones, se ofrece, acto seguido, la relación de aquellos nueve personajes cuyas apariciones en el marco del universo galdosiano estudiado aquí están restringidas a este ciclo. De igual modo que en los anteriores 24 casos contemplados en este apartado –a pesar de las carencias ya indicadas acerca de la intratextualidad o la escasez de desarrollo–, la revisión aquí incluida es necesariamente sintética, aunque siempre se pretende ofrecer una perspectiva sobre estos personajes enriquecedora.

4.3.1.25 Agustín Caballero

Al margen de ciertos elementos referenciales –justificados tan solo por la serialidad de las dos novelas en las que participa el personaje, por otra parte–, este personaje no reviste un interés destacado para los propósitos de este estudio, ya que, por un lado, no experimenta evolución en su escaso papel recurrente, y, por otro, sus dos apariciones tienen lugar en dos novelas que forman parte de un ciclo: *Tormento* y *La de Bringas*. En este sentido, *La de Bringas* constituye una continuación de la novela precedente, y los elementos de información que en esta novela aparecen suponen proseguir la historia interna del personaje. La coherencia, pues, se respeta tanto en términos temporales como en lo que se refiere a las características del personaje, que conforma una unidad adecuada entre las dos novelas. En lo que se refiere al posible trato que se le otorgado a la intratextualidad, ha de indicarse que la referencialidad en *La de Bringas* es obvia, toda vez que constituye una continuación atestiguada de *Tormento*. De este modo, las referencias presentes no hacen sino conectar de modo natural ambos textos, que suponen una linealidad *de facto*.

Agustín Caballero, acaudalado novio y posterior compañero de fuga de Amparo Sánchez Emperador –conocida asimismo como *Tormento*, y protagonista de la novela homónima–, es asimilable al tipo galdosiano de personaje enriquecido mediante su trabajo, un hombre de mediana edad honesto, práctico e intachable en cuanto a su conducta ética. Este personaje se encuentra cercano a León Roch, así como a Pepe Rey, Moreno Rubio o

Teodoro Golfín. En términos de relevancia, el personaje ocupa en *Tormento* uno de los principales papeles, en su calidad de futura pareja de la protagonista, Amparo, razón por la que ocupa una posición fundamental en su relación con ella y, consiguientemente, con la trama. En cuanto a *La de Bringas*, por el contrario, el personaje ocupa un papel de muy escasa importancia, ya que su rol, muy secundario, no tiene incidencia alguna en la novela a ningún nivel. Por lo que se refiere a la profundidad del personaje, en *Tormento* Agustín Caballero tiene características de personaje profundo, ya que cuenta con interioridad, así como con una expresividad discursiva profusa. No obstante, sus rasgos esenciales de rectitud y honradez a toda prueba transmiten la idea de un personaje monolítico, bastante previsible y, en ese sentido, cercano al tipo de personaje plano que E. M. Forster describió. En cuanto a *La de Bringas*, no se añaden rasgos de relevancia a la construcción del personaje, razón por la que su escaso papel no presenta alteraciones dignas de indicarse aquí.

Desde el punto de vista de la construcción de este personaje por medio de las distintas voces discursivas, debe señalarse, en primer lugar, que el narrador, de tipo omnisciente en *Tormento*, accede de forma continua al interior de este personaje, como se ha señalado: «había comprendido que era peor afectar lo que no tenía» (Pérez Galdós, 1994b: 645). Este narrador presenta al personaje como a un rico indiano noble y recto, pariente de los Bringas y con pretensiones de casarse con Amparo Sánchez Emperador. Se ofrece un retrato del personaje, así como descripción física: «la decadencia física que expresaba su rostro. En su barba negra brillaban hilos de plata [...] El color de su rostro era malísimo: color de América, tinte de fiebre y fatiga» (1994b: 645); «vigorosa constitución física» (1994b: 645). Además, se ofrecen informes continuos sobre su carácter: «retramiento social» (1994b: 645); «era torpe para saludar [...] En medio de las expansiones de alegría, se mantenía seriete y taciturno» (1994b: 646). El narrador también le evalúa: «sutil agudeza» (1994b: 647); «era tosco y desmañado» (1994b: 646). Además, emite su opinión sobre Caballero: «¡Qué padrazo sería si se casara!...» (1994b: 674); incluso, en forma de testafarro, el narrador conversa con el personaje: «¡Ah pillín!, bien preparado lo traías, que si no, cómo había de salir tan redondo!» (Pérez Galdós, 1994b: 736). En cuanto a *La de Bringas*, el narrador presenta al personaje viviendo en Burdeos junto a Amparo Sánchez Emperador, enviando regalos a los Bringas y condoliéndose de la ceguera temporal de Francisco Bringas. En esa ocasión, el narrador evalúa nuevamente al personaje: «Aquel bendito» (Pérez Galdós, 1994c: 38); «generoso indiano» (1994c: 173).

Por lo que se refiere, en cambio, al discurso del propio personaje, en *Tormento* la expresividad del personaje muestra un registro estándar, correcto, sin coloquialismos pero

exento de cultismos, así como también de diminutivos u oraciones que expresen emotividad como las admirativas o las interrogativas retóricas: «A mí me han hecho como soy el trabajo, la soledad, la fiebre, la constancia, los descabros, el miedo y el arrojito, el caballo y el libro mayor» (1994b: 648). Además del discurso directo, el personaje se expresa frecuentemente mediante el monólogo interior: «Llego, como los primos se han ido al teatro, me la encuentro sola. Mejor coyuntura no se me presentará jamás» (1994b: 668). En cuanto a la temática de su discurso, esta gira de forma predominante en torno a su idilio con Amparo, pero trata también temas como los negocios, sus aventuras pasadas en América o el decoro social. En lo que se refiere a *La de Bringas*, desde una perspectiva de intervención muy disminuida, sus escasas intervenciones tienen lugar exclusivamente de forma indirecta, ya que nunca está presente en ninguna escena ni espacio del presente narrativo: «Don Agustín estaba con mucho cuidado y deseando saber noticias...» (1994c: 114). Además, hay una evidencia de discurso vía epistolar: «Amparo y yo –decía la carta, en conclusión- nos alegraremos mucho de que aceptéis» (1994c: 173).

En cuanto a los distintos personajes que intervienen mediante su voz en la construcción del personaje, merece destacarse, de entre todos ellos, el punto de vista de Rosalía Bringas, dada la relevancia de este personaje en las dos novelas en las que Agustín aparece. Rosalía, en el marco de la primera de estas novelas, *Tormento*, le considera un ser incomprensible, en su ausencia, a la par que insociable y desconfiado: «Es tan raro...» (1994b: 637); «el tonto de mi primo [...] estos caracteres huraños tienen una perspicacia y una desconfianza extraordinarias» (1994b: 642). En su presencia, por el contrario, lo juzga un infeliz tímido e insociable: «¿Por qué eres así, por qué tienes miedo a la gente? Haces mal, muy mal. Sin duda crees que no gustas, que se ríen de ti. ¡Ay bobo, no, no!» (1994b: 647). Como contraste, por medio del monólogo interior Rosalía considera al personaje un gran partido: «qué boda y qué partido! [...] domaría al cafre que, bajo su corteza, esconde el mejor corazón que hay en el mundo» (1994b: 652). En la continuación que supone *La de Bringas*, Rosalía cree que Agustín es un inmoral ingrato: «los sentimientos de Agustín también me hacen gracia... Una gente para quien el Catecismo es como los pliegos de aleluyas...» (1994c: 117). Como se ha podido evidenciar, el punto de vista de Rosalía, así como su dialéctica, plasman una doble visión muy distinta en torno a las apariencias de carácter social, que revisten sus intervenciones, así, de un doble rasero falaz en cuanto a Agustín Caballero.

4.3.1.26 Amparo Sánchez Emperador

Este personaje, conocido por Pedro Polo –otro de los personajes recurrentes incluidos en esta categoría– como Tormento, protagonista a su vez de la novela del mismo nombre, es muy significativo dentro del mundo novelesco galdosiano de la década de 1880. En su rol de mujer heroína, Amparo Sánchez Emperador, *la emperadora*⁷⁵, alberga similitudes con otras mujeres muy relevantes de la obra del autor canario como Gloria de Lantigua, Isidora Rufete, Fortunata o Tristana. Amparo puede ser asimilada al tipo galdosiano de mujer joven heroína de corte folletinesco, que ha de arrostrar difamaciones, engaños y otros peligros para lograr el amor. El detalle del exilio a otro país en las postrimerías de su primera novela acerca al personaje a otro como Pepa Fúcar, pero difieren en aspectos idiosincrásicos de su construcción como personajes. Su corte de heroína romántica guarda asimismo parecido con Gloria de Lantigua, aunque las circunstancias de ambas difieren. El personaje resulta interesante en términos de evolución o de referencialidad, pero, debido al motivo expuesto de que sus repariciones tienen lugar dentro de un ciclo, la relevancia de estas es relativa.

Resulta evidente que *Tormento* constituye una continuación dentro de un ciclo, por lo que no es extraño que la coherencia del personaje se respete, o que avance la historia interna del personaje. En cuanto a *La de Bringas*, se pueden aducir idénticos argumentos que en el caso de *Tormento*, aunque el volumen del tratamiento recibido por Amparo es mucho menor aquí. Su historia interna prosigue, y las acciones o palabras referidas del personaje mantienen su coherencia, y respetan la unidad global. En términos de referencias intratextuales, debe indicarse que *Tormento* constituye una continuación clara de *El doctor Centeno* –en cuanto a personajes relevantes y sus particulares vicisitudes–, razón por la que no resulta raro que las marcas referenciales sean claras: «si son las dos niñas huérfanas de Sánchez Emperador...» (1994b: 623). En cuanto a intratextualidad, hay evidencias muy interesantes. En los siguientes ejemplos, la hermana de Amparo –Refugio, otro personaje recurrente revisado en esta sección– cuestiona su ética: «Paso a la señorita honrada, al serafín de la casa... [...] yo no soy una hipócrita, señora hermana» (1994b: 682); «Guarda tu dinero, hipócritona... No lo quiero... Me quemaría las manos. Es de pie de altar» (1994b: 694). En ambos casos, Refugio está haciendo referencia a algo que solo el lector de *El doctor Centeno* conoce. En lo que se refiere a *La de Bringas*, las marcas referencial que esta novela provee

⁷⁵ Esta denominación la introduce Felipe Centeno, uno de los personajes recurrentes más singulares y queridos del mundo galdosiano de las novelas contemporáneas. En *El doctor Centeno*, este la cree un ser divino, beatífico: «que parece una reina y que mira como las imágenes [...] Yo la llamo *La Emperadora*» (Pérez Galdós, 1994b: 365); «tiene tan buen corazón» (1994b: 534).

son claras, como en este caso: «Su hermana Amparo le había escrito desde Burdeos...» (Pérez Galdós, 1994c: 114).

En cuanto a la evolución de la significación del personaje a lo largo de las tres novelas en las que este aparece, puede afirmarse que en el caso de *El doctor Centeno* Amparo no cuenta con demasiada relevancia. Se trata el suyo de un papel muy secundario, sin incidencia aparente en ninguna trama, y que, por lo demás, no brilla en lo que se refiere a su importancia individual. Por el contrario, en *Tormento* su importancia pasa a ser máxima, pues tanto la trama como el protagonismo recaen en ella. Por último, en *La de Bringas*, el personaje pasa a un plano muy secundario, de orden referencial y sin intervención ni aparición directa en ningún momento de esta novela.

Respecto a la construcción del personaje, en otro sentido, en *El doctor Centeno* Amparo no presenta profundidad o complejidad. Así, apenas interviene discursivamente, y el acceso del narrador a su interior no se produce. En ese sentido, casi todas las informaciones que construyen a Amparo en esa novela llegan al lector de forma indirecta. En *Tormento*, en cambio, el personaje es redondo, dotado con profundidad, ya que cuenta con interior y una amplia gama de expresividad. Además, el personaje recibe más matices, los propios de quien se encuentra en un dilema moral del tenor del mostrado en esta novela. En cuanto a *La de Bringas*, su personaje es desprovisto nuevamente de toda profundidad, ya que sus apariciones están reducidas a la mínima expresión, sin lugar, por lo tanto, para que se desarrolle el personaje. En relación con la expresividad dialéctica del personaje en *Tormento*, el personaje se expresa por diversos medios: discurso directo, indirecto, monólogo interior o incluso discurso indirecto libre, que utiliza también el narrador para apropiarse del discurso de Amparo: «Dio un salto de repente, y el corazón le vibró con súbito golpe. Había sonado la campanilla de la puerta. ¿Quién podía ser a tal hora? [...] se figuró si sería... ¡Oh!, si era, ella se arrojaría por la ventana» (1994b: 683). En lo que se refiere a su registro, este emplea coloquialismos con frecuencia, aunque está desprovisto de vulgarismos o incorrecciones: «Habrás usted pasado muchos trabajos y también grandes sustos, porque yo he oído que hay allá culebras venenosas y otros animaluchos, tigres, elefantes...» (1994b: 664). En cuanto a la temática discursiva de Amparo en esta novela, esta gira mayoritariamente en torno a la deshonra, la vergüenza de un pasado que teme desvelarse, además de sobre Agustín Caballero o Pedro Polo. Como contraste, en *La de Bringas*, donde el personaje es contemplado desde la distancia y ajeno casi por completo a la trama principal de la novela, su punto de vista es introducido por medio del discurso indirecto, del que se vale su hermana Refugio para referirse a ella: «Dice que desde lo supo no piensa en otra cosa» (1994c: 114).

Por lo que se refiere a la perspectiva discursiva proveniente del narrador – omnisciente en las tres novelas en las que este personaje aparece –, debe señalarse que en *El doctor Centeno*, el narrador ofrece un sucinto retrato del personaje: «una cara de mujer que más bien parecía de serafín» (Pérez Galdós, 1994b: 305); «hermosa» (1994b: 349). Asimismo, valora el timbre de su voz: «había dos voces que parecían de señora fina» (1994b: 304). Este narrador evalúa al personaje: «una hermosa y celestial figura, *La Emperadora*⁷⁶, la de la voz que pedía misericordia para él» (1994b: 382); «la cristiana y al mismo tiempo pagana Emperadora» (1994b: 395). Además, también se ofrece una etopeya de ella: «dio un gran suspiro. Era un alma abrumada» (1994b: 383). En cuanto a *Tormento*, el narrador informa de un personaje que ayuda en casa de los Bringas, envidiada por Rosalía por su noviazgo y posible matrimonio con el rico Agustín Caballero, y que lucha contra la amenaza que representa su antiguo idilio con Pedro Polo. Este narrador, en esta ocasión, evalúa nuevamente al personaje: «La infeliz» (1994b: 718); «Tan amante de la verdad era ella» (1994b: 719). En ese sentido, el narrador ofrece una etopeya del personaje: «puntual, siempre la misma, de humor y genio inalterables; grave, sin tocar en el desabrimiento, callada, sufrida» (1994b: 643). Además, se ofrece una breve semblanza del personaje: «La madre de Amparo era Calderón» (1994b: 638). Asimismo, el narrador ofrece un retrato de Amparo: «lo más llamativo en esta joven era su seno, hartamente abultado [...] hermosura grave, a la vez clásica y romántica, llena de melancolía y de dulzura» (1994b: 677). En *La de Bringas*, por último, el narrador informa de que Amparo ya vive en Burdeos con Agustín Caballero, e invitan a los Bringas a que veraneen con ellos en la costa francesa. Por otra parte, se preocupa de la enfermedad de Francisco Bringas a través de su hermana. Este narrador opina que Amparo es tratada injustamente por Rosalía Bringas: «hinchida de soberbia, persistió en sus repugnancias y en poner a Agustín y a Amparo por los suelos» (Pérez Galdós, 1994c: 175).

En cuanto a los distintos puntos de vista que suponen los otros personajes, se ha optado por incluir en esta revisión las perspectivas de Felipe Centeno, Pedro Polo y Rosalía Bringas, quienes pueden coadyuvar de forma muy representativa a completar este sucinto panorama acerca de la construcción del personaje en esta trilogía. En *El doctor Centeno*, Felipe la cree un ser divino, beatífico: «que parece una reina y que mira como las imágenes [...] Yo la llamo La Emperadora » (1994b: 365); «tiene tan buen corazón» (1994b: 534). En *Tormento*, la visión de este personaje es aun poderosamente idealizante, ya que la sigue considerando buena y guapa: «Que usted se conserve siempre tan buena... [...] Y tan guapa»

⁷⁶ En cursiva en el original.

(1994b: 689). En cuanto a Pedro Polo, parece considerarla alguien de confianza en *El doctor Centeno*, novelas en la que la trata familiarmente: «Vamos, Amparo, esta copita [...] Jesús, qué melindrosa... [...] vamos... así, valiente...» (1994b: 307). Es más, mediante el discurso indirecto de un niño, amigo de Felipe, la cree celestial, una consideración que suscita interpretaciones de calado respecto a la relación oculta que parece tener lugar: «oí que don Pedro le decía que había bajado del Cielo» (1994b: 365). Respecto a esa relación referida, en *Tormento* Pedro Polo la considera, mediante expresiones melodramáticas, una ingrata: «¡Ah Tormento, Tormento!... ¡Abandonarme así, como a un perro; dejarme perecer en esta soledad...!» (1994b: 700). Por lo que se refiere a Rosalía Bringas, en otro sentido, esta piensa en la novela *Tormento* que Amparo es una consentida que no debe aspirar a nada: «Déjala que trabaje [...] Están muy mal acostumbradas estas niñas... [...] que cada cual viva según sus circunstancias» (1994b: 641). En una línea de opinión muy similar, en *La de Bringas* la cree una desvergonzada, aun a pesar de la ayuda económica que ella y su esposo le dispensa: «la buena pieza» (1994c: 117).

4.3.1.27 Claudia Cortés

Este personaje, madre del párroco Pedro Polo, no reviste importancia para los propósitos generales o específicos de este estudio. Aunque hay evidencias referenciales, y se ha cuidado la coherencia interna de la historia del personaje, este está desprovisto de evolución, así como de cualquier tipo de juego intratextual del que se pueda extraer un valor significativo. Claudia Cortés puede asimilarse al tipo de personajes de mujer de edad avanzada de mal carácter, respetuosas con el estatus social pero implacables con los desfavorecidos. Su hosquedad la acercan a doña Perfecta, o a Serafina de Lantigua, pero carece de la inteligencia de la primera y del fervor religioso de la segunda. En términos de aptronymia, el apellido puede aportar relevancia a la construcción general de este personaje si se contempla la intencionalidad irónica. Según el Diccionario de la Lengua Española, el significado del adjetivo *cortés* es el siguiente: «Atento, comedido, afable, urbano» (RAE, 2018d). La interpretación irónica o sarcástica resulta apropiada, porque, precisamente, las cualidades del personaje suponen una contrapartida absoluta de esta definición.

En el sentido de la cohesión constructiva de este personaje, aun a pesar de que no se aporta continuidad en la reaparición de Claudia Cortés en *Tormento*, es tratado con coherencia, ya que los rasgos característicos del personaje son recordados en la narración. Asimismo, la historia interna del personaje está adecuadamente tratada, y el único dato relevante de construcción al respecto no contraviene las reglas de temporalidad externa, así

como tampoco las circunstancias internas de su historia particular. En ese sentido señalado, en *Tormento* no hay evidencias de intratextualidad, pero sí dos marcas referenciales claras. La primera de ellas es la siguiente: «aquel sueño pesadísimo que le entraba después de comer y de cenar» (Pérez Galdós, 1994b: 706). La segunda, por su parte, se puede extraer de aquí: «el desvarío de doña Teófila era la usura, y el de Marcelina, la devoción contemplativa, con más un cierto furor por la lotería, que heredó de su madre» (1994b: 707). En efecto, los rasgos aludidos son fácilmente detectables en *El doctor Centeno*, novela en la que queda reflejada suficientemente la pasión de esta mujer por el juego de la lotería.

Si se presta atención, por otro lado, a los rasgos que permiten dilucidar de forma mínima cómo está constituido este carácter, debe afirmarse, en primera instancia, que en *El doctor Centeno* su papel es de poca relevancia entre los muchos personajes secundarios de esta novela. Ella representa la intolerancia o la ausencia de piedad respecto a Felipe Centeno en dicha novela. En cuanto a *Tormento*, sus únicas dos apariciones son meramente referenciales, sin peso de ningún tipo para la trama principal de esta novela. En *El doctor Centeno* el personaje carece de toda profundidad. Su construcción define a un personaje esquemático, limitado con unos pocos rasgos que la definen: mal carácter y afición al juego. Por todo esto, doña Claudia resulta un personaje previsible, plano. En lo que se refiere a *Tormento*, no se puede añadir ningún dato relevante, ya que no se aporta ninguna información de relevancia para la construcción del personaje.

En lo referido al plano de las voces discursivas, debe indicarse que en *El doctor Centeno* el narrador informa de un personaje de carácter hosco que, junto a su hija Marcelina, vive con su otro hijo, el padre Pedro Polo. Este narrador no realiza una auténtica semblanza de este personaje, tal vez porque considera a doña Claudia como secundaria respecto a su hijo, de quien sí se ofrece. Asimismo, resulta llamativo que no se realice ninguna descripción ni retrato del personaje. El narrador sí efectúa, en cambio, una etopeya del personaje, así como una evaluación: «el carácter seco y desabrido de aquella señora. Era la roca árida en que había nacido la negra encina que llamamos don Pedro Polo» (Pérez Galdós, 1994b: 339); «Menos tolerante doña Claudia» (1994b: 336). En cuanto a su expresividad, el narrador aduce que las reconvenciones de Claudia carecen de mesura, y que el timbre de su voz no resulta agradable: «Los regaños de ésta, importunos y soeces» (1994b: 340); «voz desabrida» (1994b: 342). En *Tormento*, el narrador informa de que el personaje ya ha fallecido en relación con el presente narrativo –situado temporalmente tres años más tarde que *El doctor Centeno*–. Este narrador no efectúa valoración alguna acerca del personaje, ni aporta más

información relevante: «La muerte de doña Claudia, acaecida inopinadamente» (1994b: 706).

En oposición a la atención que el narrador dispensa a este personaje en *El doctor Centeno*, las aportaciones del resto de personajes son prácticamente nulas en su relación con doña Claudia. La expresión dialéctica del personaje, en cualquier caso, adquiere casi siempre la forma del diálogo directo en la novela aludida, y su registro es estándar con presencia de frecuentes coloquialismos: «Parece chanza; pero lo podría jurar. En los oídos me suena el 222... créelo que me suena» (1994b: 377). Su gran pasión por la lotería como temática se refleja en que esta contamina su discurso incluso en los casos en que trata otros asuntos: «¡Qué cosas tiene mi hijo!... Habernos traído aquí este muñeco... Lo que digo, es un número sin premio» (1994b: 336). En cuanto a *Tormento*, el personaje no cuenta con discurso en esta novela.

4.3.1.28 Isabelita Bringas

Este personaje, caracterizado como una hija enfermiza de Francisco Bringas dotada de grandes similitudes con su padre, cuenta con una gran singularidad en el marco de las novelas contemporáneas de Pérez Galdós debido a sus cualidades visionarias, las cuales la unen, de algún modo, a Francisco Torquemada. No obstante, no hay evidencias del uso de la intratextualidad, lo que corrobora, sin duda, la comprensión de *La de Bringas* como un texto-continuación en relación con *Tormento*. En todo caso, Isabelita Bringas puede asimilarse al tipo galdosiano de niña despierta y juguetona que se hace querer. Sus características la sitúan muy cercana a Rosita Ido del Sagrario. En *Tormento*, este personaje ocupa un papel muy secundario, sin incidencia en la trama, así como tampoco en los personajes principales. En lo que se refiere a *La de Bringas*, por el contrario, Isabelita es un personaje secundario que esgrime cierta relevancia en la trama principal de la novela, ya que se erige como una amenaza para los secretos de Rosalía, la protagonista, debido a sus atributos de *corresponsal* para su padre. En lo que se refiere a la complejidad del personaje, debe aducirse que en *Tormento* no se trata de un personaje profundo, ya que consiste básicamente en un ser de manifestaciones superficiales y previsibles muy escasas. En cuanto a *La de Bringas*, el personaje adquiere matices de profundidad particulares, y experimenta desarrollo interior y expresivo.

En ese sentido, en la novela *Tormento* el personaje se expresa tan solo mediante discurso indirecto: «Tu hija no te hace caso –observó Caballero, riendo–. Dice que me quiere mucho y que no soy malo» (Pérez Galdós, 1994b: 755). De la expresividad del personaje

cabe tan solo aducir que sus enunciados son simples, propios de su edad, y que la temática de sus palabras gira en torno al espacio que la rodea, así como a sus afectos. Al igual que en la novela anterior, en *La de Bringas* la expresión del personaje es sencilla, imitativas muchas veces de sus mayores, con giros coloquiales. En esta novela, Isabelita se expresa por medio de diálogo directo: «Papá, dice don Manuel que yo salgo a ti..., en que guardo todos los cuartos que me dan» (Pérez Galdós, 1994c: 129). Además, en esta obra se produce la circunstancia de que el narrador se vale del discurso indirecto libre para ofrecer la expresión en sueños de Isabelita, lo que representa un hito significativo: «Isabel vio entrar a Milagros y hablar en secreto con su mamá [...] Después vino el señor de Pez, que era un señor antipático, así como un diablo» (1994c: 151).

Por lo que se refiere a la voz narrativa, omnisciente en *Tormento*, esta accede en una ocasión al interior de este personaje: «la acusación de maldad lanzada por su mamá poníala en gran confusión» (1994b: 755). En cuanto a *La de Bringas*, el narrador accede al interior del personaje cuando cuenta una de sus pesadillas: «En su horrorosa pesadilla, Isabel vio entrar a Milagros y hablar en secreto con su mamá. Las dos se metieron en el Camón, y allí estuvieron un ratito contando dinero y charlando» (1994c: 151). La voz narrativa presenta a la revoltosa Isabelita Bringas como una hija de Francisco y Rosalía Bringas, una oportunidad desaprovechada, desde el parecer de Rosalía, como hipotética esposa del acaudalado Agustín Caballero. El narrador la describe de forma sintética en lo que concierne a su atuendo: «cubierta la cabeza con una toquilla roja, calzados los pies de zapatillas bordadas» (1994b: 651). Este narrador no efectúa semblanza, evaluación, retrato o etopeya del personaje. En cuanto a *La de Bringas*, Isabelita es presentada como una niña enfermiza muy unida a su padre, e incluso parecida a él en ciertos aspectos. En esta novela el narrador realiza una breve descripción física del personaje: «una niña raquítica, débil, espiritada» (1994c: 34). Además, la evalúa de una forma más evidente que en el caso que supone la novela precedente: «la pobre niña» (1994c: 35); también emite su opinión sobre ella: «tenía la fea maña de contar todo lo que oía» (1994c: 129); «Estos hábitos de urraca» (1994c: 179).

En cuanto a la construcción discursiva que las diferentes voces de los personajes realizan acerca de Isabelita, debe distinguirse por su importancia, en primer lugar, la de su madre, Rosalía Bringas. En la novela *Tormento*, y mediante monólogo interior, lamenta que no sea mayor y un partido para casarla con Agustín Caballero, idéntica idea que expresa también en forma de diálogo directo: «lo que te pierdes por no haber nacido antes...» (1994b: 652); «La verdad, yo contaba con que Agustín esperase siquiera seis años... Isabel tiene diez..., ya ves...» (1994b: 756). En *La de Bringas*, por su parte, la define –negativamente–

parecida a su padre: «Esta tonta no pide [...] Todo lo va guardando en su hucha y ya tiene un capital. Ésta sale...» (1994c: 122). En otro sentido distinto, Francisco Bringas sostiene un concepto del personaje muy positivo, al igual que Agustín Caballero, a diferencia del reflejado proveniente de su madre. En ese sentido, en *Tormento* quiere que Isabelita reciba la mejor educación posible: «lo que más me preocupa es la educación de Isabelita, que dentro de algunos años será mujer» (1994b: 656). De un modo semejante, don Francisco opina en *La de Bringas* que es adorable: «Ángel [...] tráete las cajitas y nos entretendremos» (1994c: 180).

4.3.1.29 Marcelina Polo

A diferencia de Claudia Cortés, madre de este personaje, Marcelina tiene una importancia significativa en relación con el principal conflicto de una de las tramas novelescas en las que aparece: *Tormento*. De un modo muy parecido al personaje de su madre, Marcelina parece ajustarse al tipo galdosiano de mujer profundamente religiosa y retrógrada, tan productivo a lo largo de la novelística galdosiana. Empero, debe distanciarse de personajes de índole tan parecida como doña Perfecta debido a que está dotada de ciertos rasgos de bondad impensables en el personaje orbajosense. Tal y como sucede en el caso del personaje Pedro Polo, el hecho de que se trate de un personaje unido a un ciclo le resta interés en lo que se refiere a los propósitos de este estudio. Así, aunque hay muestras de referencialidad intratextual claras, estas no son relevantes desde un punto de vista más ambicioso y amplio, un razonamiento aplicable asimismo al desarrollo del personaje, que, con todo, experimenta una ampliación en cuanto a peso protagónico o expresivo en su reaparición. No cabe ninguna duda de que *Tormento* constituye una continuación de la serie iniciada con *El doctor Centeno*. A ese respecto, la historia interna del personaje ve reflejada su continuidad en la reaparición, ya que este mantiene su coherencia, y su historia personal es proseguida e incluso extendida. En relación con esa circunstancia referida, en *Tormento*, novela en la que Marcelina reaparece, hay una marca de referencia intratextual evidente en el siguiente extracto: «me encontré a doña Marcelina Polo... ¡Qué desmejorada está la pobre señora! Será por los disgustos que le ha dado su hermano» (Pérez Galdós, 1994b: 696). En efecto, el texto remite a la anterior novela, en donde el personaje ya aparecía.

En otro orden de cosas, se ha apuntado que en *El doctor Centeno* la relevancia de este personaje es muy secundaria, ya que se trata de un personaje que no tiene verdadera incidencia ni en la trama ni en ninguno de los personajes más importantes de esta novela. En cuanto a *Tormento*, en contraste, la relevancia del personaje se incrementa, pasando a

constituirse como uno de los secundarios de mayor peso sobre la trama y los personajes principales, ya que sus intervenciones suponen una amenaza para la felicidad de Amparo y Agustín. Por lo que respecta a la complejidad del personaje, sin embargo, aunque en *El doctor Centeno* su carencia de profundidad o expresividad está justificada, en *Tormento*, si bien el personaje cuenta con más espacio expresivo y mayor protagonismo, no se desvelan ni exploran más facetas de este personaje, por lo que su desarrollo no resulta significativo ni más provechoso, en resumidas cuentas.

En relación con la construcción discursiva del personaje, el narrador realiza un retrato del personaje en términos negativos en *El doctor Centeno*: «era lo que en toda la amplitud de la palabra se llama una mujer fea. Su cara se salía de los términos de la estética, y era una cara verdaderamente ilícita» (Pérez Galdós, 1994b: 334). Asimismo, este narrador, omnisciente, ofrece una etopeya de Marcelina: «Era una persona insignificante, pero que tratada de cerca inspiraba algunas simpatías» (1994b: 334). No obstante, también la evalúa en otra ocasión de forma positiva: «llevaba con cierta resignación sus desaliños, le aleccionaba con paciencia y le alentaba con discretos plácemes» (1994b: 336). Por otra parte, no se ofrecen ni semblanza ni descripción del personaje. En lo que se refiere a *Tormento*, el narrador presenta a una Marcelina separada y decepcionada con su hermano, al que quiere apartar de la tentación que, según ella, representa Amparo Sánchez Emperador. En esta novela el narrador ofrece su opinión nuevamente sobre el personaje: «el desvarío de doña Teófila era la usura, y el de Marcelina, la devoción contemplativa, con más un cierto furor por la lotería» (1994b: 707). El narrador realiza un breve retrato de Marcelina: «toda negra, la cara de color de caoba, fija en su banco cual si estuviera tallada en él» (1994b: 784).

El registro Marcelina Polo es estándar, carente de vulgarismos pero con ciertos coloquialismos. Su estilo es cercano en *El doctor Centeno*, con uso de oraciones cortas, expresivas, y empleo de diminutivos: «Eres malo de veras. No aprenderás nunca palotada. Mi hermano dice que él ha conocido muchos brutos, pero ninguno como tú... ¿No te da vergüenza, hombre, de ver a otros niños tan aplicaditos?» (1994b: 351). La temática de su discurso versa sobre religión, Felipe y los quehaceres de la casa. En lo que se refiere a *Tormento*, su diégesis revela un registro superior a la novela anterior, y el estilo denota cierta sentenciosidad; no hay presencia de vulgarismos, aunque sí de algún uso coloquial: «¡Ay!, hermano, no cabe el odio en mi corazón pero hay momentos, el Señor me lo perdone, hay momentos en que pecho, sin poderlo remediar, pecho acordándome de la buena pieza que te ha trastornado la cabeza» (1994b: 813). En lo que se refiere a la temática de su diégesis, esta

gira de forma mayoritaria sobre la vida licenciosa de su hermano y sobre la figura de Amparo Sánchez Emperador.

En otro orden de cosas, del resto de personajes que efectúan intervenciones acerca de Marcelina, merecen confrontarse aquí algunas de estas, procedentes de ambas novelas. En *El doctor Centeno*, Claudia Cortés, su madre, la cree una persona poco estricta, circunstancia ejemplificada en su trato a Felipe Centeno: «¿Sabes lo que haces con esos mimos? Pues consentirle y echarle a perder más» (1994b: 344). José Ido del Sagrario, en cambio, la conceptúa como una fanática religiosa: «entregada a la embriaguez del fanatismo, pasa todo el día en la iglesia, borracha de rezos» (1994b: 612). En cuanto a la reaparición de la hermana de Pedro Polo en *Tormento*, él mismo la conceptúa como una fanática religiosa que le desagrada: «Hermana, hueles a sacristía. Hazme el favor de apartarte un poco» (1994b: 707). Juan Manuel Nones, en cambio, si bien mediante una afirmación falaz, la declara bondadosa: «todos sabemos que es usted un ángel» (1994b: 815). Amparo Sánchez Emperador, sin ambages, la juzga negativamente: «¡Qué horrible centinela!» (1994b: 820). Agustín Caballero, por último, la considera un monstruo de maldad: «Quede usted con Dios, o con el diablo, que ya tiene en el cuerpo, y me alegraré de que reviente pronto» (1994b: 851).

4.3.1.30 Paquito Bringas

El precoz hijo mayor de Francisco Bringas, personaje cuya primera aparición tiene lugar en *Tormento* y que reaparece tan solo en una ocasión –en *La de Bringas*–, puede ofrecer algún aspecto de interés en su relación con la serie novelesca en la que está circunscrito. No obstante, la escasez de sus participaciones, así como la naturaleza cíclica de las dos novelas conduce a concluir que no merece atención de cara a los propósitos generales de este estudio. En un sentido acorde a lo expuesto, en *La de Bringas* no se aprecia ningún elemento intratextual, y toda referencia a la novela anterior no es sino la consecuencia de que esta sea una continuación seriada de la anterior. Paquito Bringas puede asimilarse al tipo galdosiano de los jovencitos fatuos, precoces y ambiciosos, una circunstancia que sitúa al personaje en pie de semejanza respecto al joven Gustavo Sudre.

En cuanto a la relevancia de este personaje, es posible afirmar que en *Tormento* su importancia es mínima, ya que se trata de un personaje muy secundario, sin incidencia de ningún tipo sobre los personajes principales o sobre la trama principal. En *La de Bringas*, de un modo parecido, el personaje ocupa un papel de personaje secundario –si bien de cierta relevancia, en esta ocasión–, aunque no incide de ningún modo en la trama principal de la

novela. Por lo que respecta, en otro orden de cosas, a la evolución y profundidad de Paquito Bringas, en *Tormento* este personaje carece de complejidad o redondez, toda vez que su expresión discursiva es mínima, su interioridad es inexistente, y se trata de un personaje perfilado a partir de unos rasgos muy elementales como la precocidad y la pretenciosidad. En lo que se refiere a *La de Bringas*, no obstante, el personaje experimenta una evolución en sus acciones y características intrínsecas, ya que en ese nuevo texto pueden serle añadidos rasgos como la rebeldía o un incipiente individualismo. En cuanto a la voz discursiva del propio personaje, hay escasas muestras de esta, de tal suerte que el recurso a la restitución es usual en su caso. En *Tormento*, así, el personaje se expresa por medio del discurso directo tan solo una vez con un enunciado breve. Asimismo, su expresión se revela mediante el discurso restituido, rescatado por su padre: «Bien claro lo decían Joaquín y Paquito la otra tarde: «La piqueta demoledora y la tea incendiaria están preparadas» (1994b: 871). El registro es culto, y su estilo, altisonante, imitando el discurso parlamentario. Por ende, la temática predominante es la legislativa y la política. En cuanto a *La de Bringas*, uno de los medios de expresión del personaje es el discurso indirecto, empleado por Rosalía: «Paquito decía ayer que Napoleón no hubiera sido nada sin Josefina» (1994c: 69). Además, el personaje se expresa de modo directo: «Pero es gente pacífica. Unos llevan sombrero, otros gorra, éste montera y aquél boina. Parece que están de broma» (1994c: 220). El registro del personaje en esta obra es estándar, correcto, con un estilo cuidado.

En relación con la construcción discursiva del personaje desde las voces ajenas a este, debe indicarse que el narrador muestra al personaje en *Tormento* como al primogénito adolescente y precoz de Francisco Bringas y de Rosalía Pipaón, interesado en política, muy aplicado y futuro estudiante de leyes. Este narrador evalúa a Paquito negativamente: «un bachillerazo muy engreído de su ciencia» (Pérez Galdós, 1994b: 627); a veces, de forma irónica: «esta lumbrera» (1994b: 655). El narrador no efectúa descripción del personaje, así como tampoco semblanza o etopeya. En cuanto a *La de Bringas*, el narrador presenta a Paquito como a un estudiante en vías de emancipación, y que presta mucha ayuda en casa. Resulta llamativo que el narrador le denomina varias veces «Paquito de Asís», asimilándolo, así, al rey consorte de Isabel II (Pérez Galdós, 1994c: 216). Este narrador le evalúa nuevamente, en esta ocasión de forma negativa, por medio de la ironía: «no ponía los pies en la oficina más que para cobrar los cuatrocientos dieciséis reales y pico que le regalábamos cada mes por su linda cara» (1994c: 6). Asimismo, resulta manifiesto que le juzga: «la pedantesca asimilación de Paquito» (1994c: 21).

En cuanto a las otras fuentes informativas, esto es, los otros personajes, Francisco Bringas le tiene por un chico inteligente y con futuro en *Tormento*: «Paquito será un funcionario inteligente, y después... sabe Dios qué» (1994b: 656). En *La de Bringas*, Francisco altera su perspectiva sobre él, ya que le considera altivo: «por qué razón no ha de limpiar Paquito los cubiertos cuando viene de clase. ¿Pues qué? ¿Un señor licenciado desmerece por esto?» (1994b: 113). Además, no le gusta su rebeldía: «es preciso que eso se te cure de raíz» (1994b: 194). Rosalía Bringas Pipaón, por su parte, le considera un chico aplicado y ordenado: «Ahí tiene él sus libros tan bien puestecitos» (1994b: 635). En cuanto a *La de Bringas*, la misma Rosalía le considera sabio: «Paquito decía ayer que Napoleón no hubiera sido nada sin Josefina» (1994c: 69). Agustín Caballero, por último, asimilándole a Joaquín Pez, le cree precoz: «A estos condenados muchachos [...] parece que los ha traído al mundo la diosa, el hada o la bruja de las tarabillas...» (1994c: 655).

4.3.1.31 Pedro Polo

A pesar de sus dos escasas apariciones en la novelística de Pérez Galdós, el personaje del sacerdote Pedro Polo ocupa un lugar por derecho propio en esta, como consecuencia directa de la importancia de su papel en las dos primeras novelas que dan forma al ciclo tratado en este punto. En sus intervenciones en *El doctor Centeno* y *Tormento*, Pedro Polo parece dar vida en estas novelas del autor canario al motivo literario del cura enamorado, formalizado por Elisabeth Frenzel en el marco de un apartado denominado como *Voto de castidad* (Frenzel, 1980: 403-411). Tal como señaló la estudiosa germana, los personajes cuyo conflicto radica en torno a la ruptura de esa promesa suelen ser conducidos a soluciones autodestructivas y/o trágicas (1980: 404), una perspectiva previsible en el caso de este personaje. No obstante, la resolución del devenir que se plantea en torno a este personaje se aleja de las peripecias melodramáticas más características del período del folletín y de las novelas de tesis, ya que, sencillamente, este concluye su recorrido novelesco en el exilio de un destino en las islas Filipinas. Asimismo, puede añadirse que Polo sería fácilmente encuadrable dentro del tipo galdosiano de los curas sociables, mundanos, debido a su personalidad expansiva y vehemente.

En todo caso, Pedro Polo es un personaje de interés limitado para los propósitos concretos de este estudio. Aunque el personaje aumenta su importancia, profundidad, expresividad y desarrollo en su reaparición, no debe olvidarse que la segunda novela constituye una suerte de segunda parte de *El doctor Centeno*, razón por la que circunstancias como la serialidad, coherencia o continuidad no constituyen una significación excesiva. Así,

las referencias a la anterior novela, en ese sentido, parecen ofrecer una eficacia relativa, con menos impacto intratextual que si este hecho se hubiera producido entre dos obras desvinculadas en cuanto a trama o personajes principales. Aunque en *El doctor Centeno* el personaje no cuenta prácticamente con interioridad, está muy bien caracterizado. En ese sentido, Polo muestra matices interesantes, y el personaje resulta verosímil en sus características de exaltación, violencia, vehemencia, expansión dialéctica, pero asimismo con otras como su cobardía, su secretismo o su melancolía. Se trata de un personaje redondo, en suma, que cuenta con un grado elevado de imprevisibilidad. En cuanto a *Tormento*, el personaje adquiere mayor profundidad; su interior recibe más espacio, y el personaje presenta más matices de comportamiento y expresividad. Se trata, sin lugar a dudas, de un personaje que ha sido desarrollado en relación con su anterior aparición.

Por cuanto concierne a la referencialidad intratextual plasmada sobre este personaje, en *Tormento* hay una muestra de esta en el siguiente extracto, significativa para el lector de la anterior novela en la que apareció el personaje: «me encontré a doña Marcelina Polo... ¡Qué desmejorada está la pobre señora! Será por los disgustos que le ha dado su hermano, que, según dicen, es una fiera con hábitos... Me preguntó por ti» (Pérez Galdós, 1994b: 696). En efecto, se alude ahí de forma clara al pasado novelesco del personaje, de igual modo que en el siguiente texto, que alude también a *El doctor Centeno*: «¿Qué se hizo de la brillante posición de don Pedro Polo» (1994b: 705).

En cuanto a la construcción realizada del personaje desde las distintas voces discursivas, resulta de gran importancia, ante todo, la perspectiva introducida por el narrador. En *El doctor Centeno*, el narrador evalúa la expresividad del personaje –e incluso juzga al personaje– aun sin siquiera identificarlo dentro del orden narrativo: «a todas las dominaba una varonil, sonora, grave, al mismo tiempo decidora y chispeante» (Pérez Galdós, 1994b: 304). Además, se valora también su caligrafía: «escribía mal, y su ortografía era muy descuidada» (1994b: 328). El narrador ofrece una descripción del personaje: «no muy alto, doblado y potente, todo vestido de negro. El rostro hacía juego con el traje, pues era muy moreno. Bien afeitada la barba» (1994b: 307). Asimismo, este narrador realiza una etopeya de don Pedro: «a la superficie de aquella constitución sanguínea salía la conciencia fisiológica, el yo animal, que en aquel caso estaba recogido en sí mismo con indolencia» (1994b: 307). Se emiten juicios posteriores del narrador: «No era un maestro severo, sino un honrado vándalo» (1994b: 331). Además, el narrador valora sarcásticamente al personaje: «Profesaba Polo la teoría, por cierto muy razonable, de que se puede ser a un tiempo buen sacerdote y atendedor de las damas» (1994b: 349). El narrador ofrece asimismo una

semblanza del personaje: «era de Medellín [...] La familia no había vivido nunca con holgura, y muerto el jefe de ella, quedó en triste miseria. A Pedro Polo le correspondía llevarla sobre sí» (1994b: 325).

En *Tormento*, en un sentido diferente, el narrador informa del personaje recluso y viviendo en la pobreza tras su abandono del sacerdocio, pretendiendo recuperar a Amparo y cambiar de vida. El narrador ofrece nuevamente un retrato del personaje: «Su cara era cual mascarilla fundida en verdoso bronce, y lo blanco de sus ojos amarilleaba al modo del envejecido marfil» (1994b: 701). Este narrador expresa su opinión sobre el personaje y le evalúa, además de ofrecer una semblanza del personaje, a través de la cual se informa acerca del discurrir de su vida entre las dos novelas: «¿Qué se hizo de [...] don Pedro Polo [...] ¡Enseñanza grande y triste que debieran tener muy en cuenta los que han subido prontamente al catafalco de la fortuna! [...] las asperezas del mismo carácter del caído, a su soberbia, a sus desbocadas pasiones [...] Pereció como Sansón entre las ruinas de un edificio» (1994b: 705). El narrador, de tipo omnisciente, accede al interior del personaje en *El doctor Centeno*: «no comprendía Polo la enseñanza de otra manera. Se le representaba el entendimiento de un niño como castillo que debía ser embestido» (1994b: 328). En *Tormento*, el narrador, omnisciente, accede también al interior del personaje: «Queriendo dominar la situación, el enfermo desechaba con violento esfuerzo la tristeza y duelo del caso» (1994b: 701); «Volvió a pensar en la Providencia, de quien él antaño había dicho tantas cosas buenas en el púlpito» (1994b: 713).

En relación con el propio discurso del personaje, resulta de sumo interés el uso del discurso indirecto por parte del narrador para dar cuenta del proceder de Polo. En el ejemplo que se muestra a continuación, Juanito del Socorro, amigo de Felipe Centeno, refiere un discurso de Polo de gran capacidad connotativa para el lector, ya que este puede interpretar fácilmente la relación que el personaje parece mantener con Amparo Sánchez Emperador: «Una noche estaba en la sala de don Pedro: entré yo, y oí que don Pedro le decía que había bajado del Cielo» (1994b: 365). El personaje utiliza el soliloquio también: «Dios me perdone las tontadas que he dicho» (1994b: 332). El discurso del personaje cuenta con un registro estándar coloquial, compuesta de frases mayoritariamente simples, en un estilo poco elaborado, directo: «si te he de brear y batanear y curtir, hasta que seas otro y no te parezcas a lo que fuiste!... Haz cuenta de que naces» (1994b: 335); «Es usted más tonto que el cerato simple» (1994b: 518).

En cuanto a *Tormento*, la expresividad discursiva del personaje adquiere un tono y estilo dramáticos, rozando el patetismo en ocasiones, con oraciones admirativas, truncadas

en ocasiones con reticencias: «Alabado sea Dios... ¡Tantos meses sin parecer por aquí! Me hubiera muerto..., quería morirme. ¡Ah, Tormento, Tormento!... ¡Abandonarme así, como a un perro; dejarme perecer en esta soledad...!» (1994b: 700). Además del diálogo directo, el personaje se expresa por medio de monólogos interiores: «Ahora serán las doce de la noche en aquel Madrid tan antipático» (1994b: 723); pero también por medio del discurso indirecto libre, merced al cual el narrador le refiere: «cogía un periódico tan grande como una sábana... ¿En qué lengua estaba escrito? Debía de ser en inglés» (1994b: 723). Por añadidura, el personaje se expresa por medio epistolar: «Tormento mío, Patíbulo, Inquisición mía: Aunque no desees saber de este pobre, yo quiero que lleguen a ti» (1994b: 771).

En lo que se refiere al análisis de este personaje, resultan fundamentales los puntos de vista introducidos por los otros personajes, debido a su capacidad para generar perspectivas múltiples. En ese sentido, el gran mosaico de enfoques que proveen los personajes cuenta con Felipe Centeno como primer ejemplo al respecto. Por medio del discurso indirecto libre, este personaje considera en *El doctor Centeno* a Polo divertido cuando aún no lo conoce personalmente: «el señor de la voz hermosa, qué gracioso!» (1994b: 306). Florencio Morales y Temprado, por su lado, le considera un gran hombre, a pesar de ciertos defectos: «de la mejor pasta de hombres que conozco [...] Lleva el corazón en la mano, y todo cuanto tiene es para los necesitados» (1994b: 310-311). Alejandro Miquis, en cambio, le cree un cura aficionado a las mujeres, una información muy significativa de cara a la interpretación del lector: «Es un cura muy guapetón. Le he visto muchas noches por esas calles embozado en su capa...» (1994b: 310). El insigne José Ido del Sagrario, por su parte, le cree alguien violento e irrespetuoso: «Ya conoces su genio de Barrabás y sabes cómo nos trataba...» (1994b: 518). Juanito del Socorro, ya mencionado, piensa con agudeza que Polo es un sinvergüenza: «sabes lo que dice mamá? Que tu amo es un buen peje» (1994b: 377). Refugio Sánchez Emperador le considera atractivo: «Don Pedro, estaba usted muy guapo en el púlpito» (1994b: 362). Finalmente, Amparo Sánchez Emperador afirma que es alguien que llama su atención: «¡Si no quitaba los ojos de don Pedro...! Que lo diga él» (1994b: 362). En lo que respecta a *Tormento*, en otro orden de cosas, Celedonia, criada que le cuida en su refugio, le cree un ser desgraciado: «Está solo y dado a los demonios [...] no tiene nada, nada más que soledad y tristeza» (1994b: 700). Amparo Sánchez Emperador, quien en esta novela mantiene el conflicto más relevante en la trama, le cree alguien odioso mediante monólogo interior: «Te aborrezco, bestia feroz» (1994b: 808). Su hermana, Marcelina Polo, por su parte, le cree un perdido, alguien que se ha degradado moralmente: «A ver si allá vuelves a ser lo que eras, y te enmiendas y te purificas» (1994b: 812-813). En última

instancia, el también sacerdote Juan Manuel Nones le considera un enfermo, llevado por sus pasiones: «Dos males veo en ti: el pecado enorme y la enfermedad del ánimo que has contraído por él» (1994b: 727).

4.3.1.32 Sánchez Emperador

Una vez acometido el análisis preceptivo de este personaje, no cabe la menor duda acerca de su uso y sentido meramente figurativos, dependientes en gran medida de la necesidad relacional consecuente de dos personajes de mucho mayor calado como Amparo y Refugio Sánchez Emperador, hijas de este. En cuanto al tipo de personaje al que Sánchez Emperador da vida, puede asimilarse al tipo galdosiano de funcionarios menores sencillos y desprovistos de brillo ni caracterización idiosincrásica. De un modo parecido al de otros casos escrutados aquí, este personaje no reviste ningún tipo de interés para los propósitos de este estudio por varios motivos, entre los que cabe citar su desarrollo irrelevante, su reaparición limitada al marco de un ciclo o la inexistencia de intratextualidad en su caso.

Resulta llamativo que nunca se emplee el nombre propio de este personaje para denominarlo, lo que podría estar relacionado con una intención de restarle importancia respecto a sus hijas. En cuanto a la posible interpretación onomástica de este personaje, el segundo apellido, *Emperador*, no guarda relación alguna en cuanto a significación, ya que la definición más usual de este sustantivo no alberga ninguna semejanza con las cualidades del personaje. En lo que se refiere a la evolución a lo largo de la historia interna del personaje, *Tormento* constituye una continuación de *El doctor Centeno*, como ha sido expuesto. En ese sentido, la historia interna del personaje ha proseguido con el fallecimiento de este, acaecido en algún punto temporal –externo, naturalmente– entre 1863 y 1867, fecha esta última para la segunda novela. Por otro lado, la coherencia y unidad del personaje se ha respetado, así como la lógica de sus particularidades vitales. En cuanto a la relevancia del personaje, debe aducirse que en *El doctor Centeno* su importancia es muy escasa, ya que se trata de un personaje muy secundario, desprovisto de voz discursiva y sin ninguna influencia sobre la trama o alguno de sus personajes principales. En *Tormento*, por su parte, su escaso papel es propio de un personaje muy secundario, hecha sea la salvedad de que cuenta con cierta relevancia de cara a la trama, ya que la relación de Amparo con los Bringas depende del pasado, precisamente, de este personaje.

Respecto a la construcción discursiva de Sánchez Emperador, debe ser señalado que el narrador –omnisciente, aunque nunca accede al interior del personaje– evalúa en *El doctor Centeno* en cierto modo al personaje como un gastrónomo irredento: «Bienaventuradas

bocas, ¡para eso os cría Dios!» Pérez Galdós, 1994b: 363). Este narrador no ofrece retrato, semblanza ni etopeya acerca del personaje en esta novela. En *Tormento*, el narrador informa de un personaje ya fallecido, al que despreciaba Rosalía Bringas –aun a pesar de que Sánchez agradecía de forma constante el servicio que el padre de Rosalía le prestó en el pasado–, y que confió sus hijas a la protección de Francisco Bringas antes de morir. Este narrador evalúa de forma positiva al personaje, además de realizar una etopeya de él: «constante en el agradecimiento [...] desgraciado» (1994b: 638). Además, se ofrece una breve información que opera como semblanza: «había recibido antaño del padre de Rosalía inestimable servicio» (1994b: 638).

Por cuanto se refiere, por otra parte, a las voces de otros personajes, tan solo hay muestras de estas en *Tormento*, momento de la historia interna de Sánchez Emperador en el que ya ha fallecido. Rosalía Bringas, por medio del discurso indirecto libre, considera a Sánchez un don nadie de ideología dudosa: «no podía perdonar a las hijas de Emperador que fuesen ramas de arbusto tan humilde como el conserje de un establecimiento de enseñanza: ¡un portero!» (1994b: 640). José Ido del Sagrario, por su parte, se refiere al personaje como a un padre que ha fallecido dejando huérfanas a sus dos hijas: «si son las dos niñas huérfanas de Sánchez Emperador...» (1994b: 623).

4.3.1.33 Saturnina

Personaje de una relevancia menor –incluso en referencia a la que suele ser atribuida a los personajes secundarios– aun entre los adscritos dentro de este apartado, Saturnina no reviste interés para los propósitos de este estudio. El personaje no experimenta evolución o desarrollo, ya que, asimismo, no cuenta con interioridad ni riqueza característica. Además de ello, la referencialidad o intratextualidad son prácticamente nulas. Las dos novelas en las que Saturna aparece, por otro lado, constituyen un ciclo, lo que resta valor significativo a su única recurrencia. En términos de aptronymia, el nombre del personaje ofrece información de interés, ya que este, patronímico solitario con el que se denomina a esta mujer en todo momento, no guarda ninguna relación con los significados o interpretaciones atribuibles al dios romano Saturno. No obstante, su nombre planetario resulta de relevancia para este apartado en lo que se refiere a su relación matrimonial con Florencio Morales, ya que este es empleado de un observatorio.

En la línea de lo ya avanzado acerca de su limitado peso y profundidad como personaje, puede señalarse que en *El doctor Centeno* Saturnina no cuenta con complejidad en absoluto, ya que no cuenta con discurso propio. En lo que se refiere a *Tormento*, no se

añade ningún matiz que pueda cobrar importancia, con la excepción, tal vez, de que se informa acerca de sus enseñanzas culinarias a Amparo Sánchez Emperador. En *El doctor Centeno*, Saturna asume un papel de muy poca importancia, limitado a referencias y sin incidencia sobre la trama o sobre cualquiera de los personajes principales. En cuanto a *Tormento*, su importancia es aún menor, ya que tan solo aparece en un par de ocasiones de manera referencial, sin intervenciones o acciones directas.

En cuanto a la construcción del personaje a partir del discurso novelesco, ha de indicarse en primera instancia que en *El doctor Centeno* el narrador ofrece una semblanza de Saturna, y la evalúa como una gran cocinera: «la más eminente cocinera que se ha visto, doctora por lo que sabía, genio por lo que inventaba, y artista por su exquisito gusto. Cuentan que en su juventud había vivido con monjas y servido después en casas de gran rumbo» (Pérez Galdós, 1994b: 333). En esta novela no se ofrece ni retrato, ni descripción física ni etopeya de Saturna. En *Tormento*, el narrador, por su parte, presenta al personaje como aquella persona que enseñó a cocinar a Amparo Sánchez Emperador, su sobrina: «Aprendió este arte difícil con su tía Saturna» (1994b: 712). En esta novela, no se ofrece evaluación, semblanza ni descripción de ningún tipo sobre Saturna desde esta perspectiva. Respecto a las otras voces discursivas, resulta sumamente indicador que tan solo en *El doctor Centeno* haya ejemplos en este sentido. Por otra parte, en ninguna de las dos obras este personaje cuenta con instancia discursiva, ya sea esta por medio de discurso directo como indirecto. Florencio Morales y Temprado considera a su esposa una estupenda cocinera en la primera de estas dos novelas: «mi mujer nos ha dado hoy una comida... francamente, creo que ni en Palacio» (Pérez Galdós, 1994b: 311). Alejandro Miquis, por su parte, considera que su nombre resulta ocurrente: «¡Qué gracioso!... [...] Por el nombre de su señora de usted, parece que es esposa de un astro» (1994b: 309).

4.3.2 Personajes carentes de intratextualidad o desarrollo

El elemento común que comparten los personajes que han sido adscritos a este apartado lo constituye su irrelevancia desde el punto de vista de dos factores como el de la intratextualidad o del desarrollo, fundamentales para los objetivos que se han planteado en esta tesis. En efecto, en mayor o menor medida, los casos aquí referidos son los de 28 personajes cuya reaparición es meramente nominal en muchas ocasiones, o está descontextualizada. Asimismo, como factor concomitante con esa circunstancia, el desarrollo del personaje no se produce, lo que se manifiesta a través de dos vertientes como

su historia interna y su construcción, que no presentan avances o, simplemente, desaparecen en la correspondiente reaparición. En ese sentido, la dinámica observada más característica de lo descrito la representa aquella figura recurrente que reaparece simplemente en forma de referencia –sea esta introducida por el narrador o por otro personaje– y cuya intervención es nula, tanto en lo que se refiere a sus acciones como en relación a sus posibilidades discursivas.

Naturalmente, debe entenderse que, en los márgenes que propicia la dinámica de la intratextualidad, dependiente de dos elementos básicos para la comunicación como el texto y el lector, la cantidad de elementos referenciales presentes sobre determinado personaje exige una mayor o menor competencia para el lector. En ese sentido, cuando reaparece en una novela esta clase de personajes la cantidad de texto referida o proveniente de dicho personaje será decisiva para que, ya sea de forma evidente –alusión o referencia directa acerca del pasado del personaje proveniente desde las distintas instancias discursivas– o mediante inferencia, el lector recupere el sentido de la figura y la ponga en relación con el texto presente. Ahora bien, cuando la recurrencia del personaje queda limitada a una exigua referencia a este –sobre todo, incluyendo tan solo su nombre–, la intencionalidad o evidencia del uso de la intratextualidad quedan muy reducidas, habida cuenta de que, en unas condiciones muy comunes en este grupo de personajes, la recurrencia no incluye acción, intervención discursiva o relación alguna con la idiosincrasia particular de estos, razón por la que, en rigor, su uso ha sido postergado a una función figurativa. Como ilustración de estas circunstancias descritas, valga el siguiente ejemplo, extraído de *El caballero encantado*, novela en la que reaparece –en una sola ocasión, por cierto– el marqués de Yébenes, personaje de recurrencia simple e irrelevante según las condiciones explicadas: «Lo que se decía del señor marqués de Torralba de Sisonés, padrino y tutor de Carlitos, es como sigue: aunque el buen señor vivía en continuo metimiento con gente de sotana y hociaba con el nuncio y el marqués de Yébenes, estaba, como quien dice, forrado por dentro de tolerancia y benignidad» (Pérez Galdós, 2016: 477).

Una vez que se ha llamado la atención sobre estas premisas establecidas –elementos de argumentación que justifican la exclusión de ciertos personajes respecto a aquellos de más valía para este estudio–, se ofrece en las siguientes páginas una relación de estos 28 personajes categorizados como irrelevantes para los intereses principales de esta tesis. Aunque carentes, en gran medida, de la consideración más minuciosa que se presta al resto, se ha pretendido plasmar una verificación mínima de sus características como personajes, que dé cuenta, por lo tanto, de su idiosincrasia, desarrollo, así como de diversos pormenores

que ofrezcan aquí rendimiento por diversas razones. A fin de cuentas, cada uno de los personajes no es reducible a un esquema funcional, ya que poseen elementos que los individualizan, aun en el caso de esta tipología.

4.3.2.1 Arias Ortiz

Este personaje, que aparece en primera instancia en *El doctor Centeno* (1883) y cuya única reaparición tiene lugar en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), no reviste interés para los propósitos de este estudio, toda vez que la recurrencia consiste en una sola aparición meramente referencial, sin apenas importancia en lo que se refiere a intratextualidad o referencialidad. En cuanto al resto de dimensiones, estas obtienen un desarrollo incluso inexistente. Este personaje es asimilable al tipo de estudiante galdosiano despreocupado, bromista y falto de recursos, pero bueno en el fondo, aunque su profundidad como personaje es escasa. Su caracterización es correcta, pero superficial y limitada a sus escasas intervenciones discursivas.

A la hora de ofrecer algún punto destacable acerca de Arias Ortiz, se ha optado por dar cuenta acerca de la intratextualidad y de la voz del narrador. Aun a pesar de las objeciones expresadas, hay una evidencia de intratextualidad que merece ser reflejada aquí. En *Fortunata y Jacinta* hay una evidencia referencial en el siguiente extracto, que muestra la única aparición del personaje –en boca de Francisco Torquemada– en la novela: «Se acuerda usted de aquellos estudiantes que nos dieron tanta guerra? Fue el primer dinero de usted que coloqué. ¡Aquel Cienfuegos, aquel Arias Ortiz! Vaya unos peines. Si no es por mí, no se les cobra...» (Pérez Galdós, 1993a: 380). En cuanto a la construcción discursiva del personaje, la evidencia más nítida que puede obtenerse en cuanto a su discontinuidad ficcional está relacionada con la interrupción de información proveniente de las distintas voces en su reaparición. Así, en *El doctor Centeno*, el narrador da cuenta de este personaje como un estudiante de minas, de los mejores y más fieles amigos de Alejandro Miquis. Se le presenta como un gran aficionado a la música y a Balzac, además de ser un bromista (Pérez Galdós, 1994b: 451). Este narrador efectúa una sucinta semblanza del personaje, además de su etopeya: «era un andaluz serio (ave rara), apasionado de su carrera [...] Le faltaba una rueda, como suele decirse» (Pérez Galdós, 1994b: 443). Se cuenta la particularidad de que aplica motes a otros; *Golseck* a Torquemada (1994b: 449), *Eautepistológrafos* a Jesús Delgado (1994b: 479). Sin embargo, como se ha aducido, en *Fortunata y Jacinta* el narrador no informa acerca del personaje, una circunstancia que, de

un modo paralelo, se reproduce en la voz del propio personaje, que desaparece en su recurrencia ficcional.

4.3.2.2 Buenaventura de Lantigua

Otro caso de desarrollo frustrado lo supone el hermano de Juan de Lantigua y tío de Gloria, protagonista, por su parte, de la novela homónima. Así, a pesar de la gran relevancia –e incluso profundidad– con la que cuenta en su primera aparición en la obra reseñada, en su reaparición tan solo hay referencias acerca de este, razón por la que su interés para este estudio es muy escaso. Buenaventura encarna un tipo galdosiano de hombre pragmático, escéptico e impermeable hacia el ambiente de intolerancia presente en *Gloria*. No obstante, su carácter burgués se revela en que guarda a la perfección las apariencias y el decoro social siempre, por encima de toda circunstancia. Se trata de uno de los personajes más ricos de *Gloria*, ya que su actitud y opiniones no son uniformes. Ofrece los matices propios de un personaje acomodaticio a las conveniencias sociales, y, desde luego, parece ser el personaje con el que es posible identificar la postura tendenciosa del narrador de esta novela. Al margen de que este personaje reflexione, se cuestione diversos asuntos, Buenaventura resulta un personaje plano en el sentido de que el trazado de su configuración inicial marca su devenir siempre. Es decir, su tendencia a tolerar, transigir o negociar forma parte de cuanto hay de persistente en su carácter a lo largo de toda la novela.

En *Gloria*, el narrador evalúa al personaje: «por lo bueno y honrado y cabal se conocía muy bien en él la casta de Lantigua» (Pérez Galdós, 1993c: 420). La semblanza que se ofrece de él es breve, pero no así su etopeya y retrato, dimensiones sobre las que el narrador ofrece más información al lector a lo largo de la segunda parte de la novela *Gloria*, en donde él surge. En sintonía con el precedente novelesco, en *La de Bringas* Buenaventura es considerado una persona de prestigio, un agente de bolsa calificado como poderoso (Pérez Galdós, 1994c: 185). Además, se le introduce como padre de varias niñas que pasan una tarde en la casa de doña Tula, en el Palacio Real de Madrid (1994c: 28), en donde la compañía de sus hijas supone un prestigio para el anfitrión correspondiente (1994c: 29). En lo que se refiere al narrador, omnisciente en *Gloria*, posee acceso al interior de este personaje: «Lantigua [...] hacía mentalmente paralelos muy juiciosos entre las eternas leyes de urbanización y el antediluviano empedrado de Ficóbriga» (1993c: 461-462); «no admitía de ninguna manera el matrimonio puramente civil en aquel caso, ni entraba en sus miras que...» (1993c: 496).

Respecto al discurso del propio personaje, por último, quizá supone la vertiente más satisfactoria en relación con su construcción novelesca. Este muestra tres niveles de fiabilidad, que se corresponden con sus opiniones acerca de la moral y la religión: uno público, otro íntimo –accesible solo para unos pocos– y otro privado, formulado a través de soliloquios en monólogos interiores acotados con comillas y, por lo tanto, nunca asimilables al discurso indirecto libre: «Me basta –pensaba–, me basta con que ese hombre nos conceda una falsa abjuración...» (1993c: 497). En efecto, se trata de un personaje del que se ofrece acceso a su pensamiento interior de forma frecuente, verbalizado a través de monólogos como el señalado con anterioridad. La temática más abordada por este personaje gira en torno a la religión, la ética y la moral, aunque asimismo diserta acerca del decoro social. Sus palabras están hechas de un lenguaje formal, culto pero no artístico figurativamente; está desprovisto de grandilocuencia o adjetivaciones, así como de interjecciones o frases admirativas. En fin, la medida que encarna el personaje se refleja en el uso que hace del lenguaje precisamente. Las temáticas que aborda en *Gloria* están relacionadas con la trama de esta novela: con predominancia, posición social, religión y política.

4.3.2.3 Conde de Montecármenes

Aunque este personaje aparece hasta en cuatro novelas, cuenta, en términos generales, con escasa importancia para los propósitos de este estudio, ya que no experimenta desarrollo en sus reapariciones. Por otra parte, el uso de la intratextualidad es muy reducido, así como poco relevante. Surgido en el universo que conforma el binomio de *La incógnita* y *Realidad*, ambas de 1889, Montecármenes reaparece en otras dos novelas tan poco relacionadas entre sí como *Torquemada en el purgatorio* (1894) y en *Halma* (1895). Como tipo galdosiano, este personaje podría ser asimilado al tipo de noble opulento satisfecho de sí mismo, indiferente a cualquier problema ajeno. En ese sentido, se encuentra muy cercano a personajes como el general Francisco Morla, Cícero, Agustín Sudre o Pedro Fúcar.

En *La incógnita*, la importancia de este personaje es mínima, en su calidad de figura meramente decorativa sin ninguna relevancia de cara a la trama o en cuanto a los personajes más destacados de esta novela. En cuanto a *Realidad*, a pesar del aumento de papel del personaje, su relevancia argumental es igualmente inexistente, ya que su rol muy secundario lo mantiene ajeno en ese sentido. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, la relevancia del personaje aquí tiene cierta significación, en función de su papel obstaculizador para que Francisco Torquemada logre su ambición político-social. En el caso de *Halma*, por último, la relevancia del personaje es nula en su calidad de figura de fondo, circunstancial.

En cuanto se refiere a la profundidad del personaje, puede afirmarse que en *La incógnita* esta es prácticamente nula, ya que Montecármenes es caracterizado a partir de escasos rasgos como el acomodamiento, la riqueza, la abulia o la campechanería. En la novela dialogada *Realidad*, aunque el personaje cuenta con muchas más intervenciones, está caracterizado igualmente con rasgos muy básicos, que mantiene y le impiden ser considerado como un personaje redondo. Empero, su caracterización en esta novela es más lograda. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, la profundidad del personaje es casi nula, reducida a mínimos esquemáticos que lo convierten en un personaje plano. Por último, en *Halma* se presenta al personaje como plano, construido según ciertos rasgos característicos de este.

En último extremo, tal como se ha aducido, un único elemento, de carácter intratextual, puede destacarse de este personaje en relación con el objeto de esta tesis. En la novela *Halma* podría entenderse como un rasgo de referencia implícita el siguiente fragmento: «A excepción del conde de Monte-Cármenes, equilibrista incorregible» (Pérez Galdós, 1979: 101). A ese respecto, resulta claro que esa aseveración cobra sentido tan solo para los lectores que lo conocen de lecturas previas, ya que tan solo así pueden confirmar esa valoración acerca del carácter.

4.3.2.4 Don Horacio

Don Horacio, en tanto pastor de religión protestante, podría ser asimilado al tipo galdosiano del extranjero que profesa una religión extraña en un entorno ciertamente represivo. A diferencia de los católicos españoles, que le hostigan, este personaje es presentado en el mundo galdosiano como alguien justo y noble, razón por la que Horacio se parece al judío Daniel Morton, uno de los personajes principales de *Gloria*. Este personaje, que aparece en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y en *Torquemada en la hoguera* (1889), reviste un interés muy limitado para los propósitos de este estudio, ya que su desarrollo como personaje es nulo, aunque su historia interna es proseguida a partir de unos mínimos. En esa línea, la voz narrativa apenas ofrece información acerca de este, quien, por añadidura, carece de discurso propio, así como de interioridad. Por otro lado, hay una escasa utilización de la intratextualidad.

En *Fortunata y Jacinta*, este personaje es meramente referencial, un personaje relacionado con una historia marginada sin incidencia real con los personajes principales de esta novela, así como con su trama. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, la relevancia del personaje tampoco es grande en esta novela. Su presencia, así, consiste solamente en una mera referencia. A la hora de ofrecer algún componente destacado de don Horacio en

relación con la intratextualidad, puede destacarse que en *Torquemada en la hoguera* hay una referencia intratextual explícita dirigida al lector habitual de Pérez Galdós, o, en todo caso, al de la novela precedente: «A Madrid vino cuando aquella gentil pareja, don Horacio y doña Malvina, puso su establecimiento evangélico en Chamberí» (Pérez Galdós, 2003a: 19).

4.3.2.5 Duquesa de Gravelinas

Este personaje no cuenta con interés alguno para los propósitos de este estudio, ya que no tiene intervenciones efectivas –sin tampoco, por lo tanto, evolución posible del personaje– ni hay elementos de intratextualidad. La profundidad del personaje en *Lo prohibido* o en *Fortunata y Jacinta* –las dos novelas galdosianas en las que aparece este personaje– es inexistente, toda vez que sus apariciones son meras referencias, sin intervención o aparición directa. Tanto en *Lo prohibido* como en *Fortunata y Jacinta* este personaje no cuenta con ninguna relevancia, razón por la que, de hecho, se le debe considerar como un ente ficcional meramente figurativo.

Como ilustración de lo expuesto, debe señalarse que en *Lo prohibido* el narrador no efectúa descripción, semblanza o etopeya del personaje en esta novela. En dicha novela, el narrador, autodiegético y fuertemente subjetivo, presenta a la duquesa de Gravelinas como supuesta amante del general Chapa, extremo negado por este: «Se le señaló durante algún tiempo como amante de la duquesa de Gravelinas; pero él, procediendo con delicadeza, nos lo negaba hasta a los más íntimos. (Pérez Galdós, 1994c: 347). En *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, el narrador se limita a presentar al personaje como una de las hijas del marqués de Casarredonda, una de las pocas personas con las que se relaciona Bárbara Santa Cruz: «Otra de las hijas del marqués de Casarredonda era duquesa de Gravelinas» (Pérez Galdós, 1993a: 114). En todo caso, el narrador no realiza, nuevamente, etopeya, descripción ni evaluación del personaje, al igual que en la obra precedente, lo que manifiesta, a fin de cuentas, la pobre importancia de este en ambas novelas.

4.3.2.6 Eponina

La modista Eponina, que apareció por primera vez en *La desheredada* (1881) y reaparece en *La de Bringas* (1884), ha sido estrechamente asociada en su decurso novelesco con el dispendio y los gastos irreflexivos, toda vez que sus intervenciones han sido vinculadas con ese tipo de comportamiento por parte de Isidora Rufete y de Rosalía Bringas en las dos novelas citadas. En relación con esa dimensión negativa que se proyecta, este

personaje puede asimilarse al tipo galdosiano de comerciante adulatora y astuta, que alberga además un componente de seducción fatal para otros.

Por otra parte, Eponina carece de interés para los propósitos últimos de este estudio, ya que carece de marcas intratextuales y referencialidad, así como de un mínimo de relevancia en cuanto a su intervención en sus apariciones novelescas. Además de estas circunstancias, el personaje aquí referido está desprovisto casi por completo de caracterización individual en su nivel de expresión o voz discursiva. Así, en *La desheredada* se trata de un personaje plano, ya que carece de interioridad, evolución o matices que lo enriquezcan, ya que sus características de hábil y seductora comerciante la definen y hacen previsible. En cuanto a sus dos únicas apariciones en *La de Bringas*, no aportan nada relevante a la construcción de este personaje.

Por lo que se refiere a la construcción de esta figura galdosiana desde las distintas voces discursivas, resulta notorio el hecho de que el narrador tan solo da cuenta de ella en *La desheredada*, donde informa de que el personaje es una modista francesa de éxito, conocida de Isidora, la protagonista, dotada de gran facilidad de palabra: «habilitosa francesa de mucha labia y trastienda» (Pérez Galdós, 1994a: 787). Resulta de interés, asimismo, incluir la perspectiva de Augusto Miquis, uno de los personajes secundarios más relevantes de dicha novela. Para este personaje, Eponina es sinónimo de perdición moral, de lujo insensato: «en el piso principal de la misma casa, decía: Eponina, modista. Como Isidora la mirase, díjole Miquis: –Huye de esas peligrosas alturas, y vuelve tus ojos al valle ameno que está abajo» (1994a: 777). En cuanto a *La de Bringas*, Rosalía Bringas y la marquesa de Tellería se constituyen en las únicas fuentes que informan acerca de este personaje. En el siguiente extracto, Rosalía Bringas ofrece la perspectiva negativa que otros –en este caso, el marqués de Tellería– tienen acerca de Eponina, en lo que constituye un ejemplo de cómo introducir de modo indirecto la perspectiva de un personaje ausente:

Milagros, que ahora no puede encargarle nada a Eponina porque su marido no le pagaba las cuentas, compró las telas y llevó a su casa una modista para hacerse un par de trajes de verano... ¿Qué cosa más natural? La pobre se arreglaba con veinticuatro varas de Mozambique, a dos pesetas vara, y veintidós de poplín, a catorce... Ya ves qué economía. Pues nada; entra aquel tagarote, que sin duda venía de perder cientos de duros a una sota, y lo mismo fue ver las telas y la modista, empieza a echar por aquella boca unas herejías... ¡Santo Cristo! Yo me quedé... Nada: todo se le volvía pisotear la tela y dar con el pie a los figurines, diciendo: ¡Brrr...!, qué sé yo. Que la pobre Milagros le ha arruinado con sus pingajos (Pérez Galdós, 1985c: 120-121).

4.3.2.7 Francisco Bringas

Aunque este personaje cuenta con numerosas características interesantes por sí mismo –dada su singularidad, así como su relevancia en *Tormento* y en *La de Bringas*, especialmente–, no resulta de interés para los propósitos de este estudio, ya que sus únicas intervenciones destacables o utilizables tienen lugar en dos novelas que constituyen un ciclo, lo que resulta un factor determinante para desvalorizar la reaparición y, por lo tanto, las características afines. En cuanto a referencialidad o intratextualidad, estos elementos pesan negativamente para la consideración de este personaje como válido, ya que estos no han sido empleados. Francisco Bringas puede asimilarse al tipo galdosiano del funcionario burgués plenamente consciente del decoro social, de esencia bondadosa y acciones siempre sensatas. No se le puede comparar plenamente con Manuel Pez porque Bringas carece del cinismo del otro, así como tampoco con alguien como José Relimpio, porque carece de la entrega o valor quiijotescos de este último.

Como se ha señalado, en *Tormento* Francisco Bringas es uno de los personajes secundarios más importantes, aunque, curiosamente, no incide de ninguna forma en la trama principal como factor. En cuanto a *La de Bringas*, el personaje es, tras Rosalía, el más importante de esta novela, fundamental aquí en relación con ella y con la trama de la novela. Sin embargo, en *Ángel Guerra* (1891) –novela fuera del ciclo mencionado–, la escasa aparición del personaje es fruto de su papel muy secundario, de escasa relevancia y nula incidencia en la trama o en los personajes principales. En relación con la construcción discursiva realizada en torno al personaje, merece enfatizarse la perspectiva narrativa que se ofrece en *Ángel Guerra* precisamente, ya que refleja el contraste aducido respecto a sus apariciones en el ciclo, en donde se ofrece copiosa información sobre este. Así, en esa novela se presenta al personaje simplemente como amigo de la familia Guerra, testamentario de doña Sales y solícito amigo asimismo para Ángel, protagonista de dicha obra. El narrador se limita a evaluarle, aunque sin plasmar semblanza ni descripción de un personaje supuestamente reconocible por el lector galdosiano: «el pobrecito D. Francisco» (Pérez Galdós, 2009a: 151).

Con el fin de corroborar este punto de vista acerca de la pérdida de relevancia del personaje, conviene ofrecer evidencias sobre otras dos perspectivas –provenientes de sendos personajes– halladas en *Ángel Guerra*. En ese sentido, valga en primera instancia esta intervención precisamente de Ángel Guerra –mediante monólogo interior–, quien considera a Bringas como a alguien famoso por su estatus social: «para que yo sea persona decente, digna de alternar con los Medinas, Bringas y Taramundis» (Pérez Galdós, 2009a: 122). Por

su parte, Leré le considera un pobre hombre bondadoso, rasgos mínimos que, en todo caso, contribuyen a sostener las cualidades básicas de construcción de Bringas en su concepto global: «es un palomo sin hiel» (2009a: 151).

4.3.2.8 Francisco Cucúrbitas

A pesar de que este personaje hace acto de presencia hasta en tres novelas galdosianas –*La familia de León Roch* (1878), *La de Bringas* (1884) y *Miau* (1888)–, no presenta gran relevancia en términos de evolución o profundidad, así como tampoco en cuanto a componentes relacionales. De esta forma, su importancia radica tan solo precisamente en su eficacia como personaje sólidamente perfilado en su simpleza, que le caracteriza de forma sencilla a ojos del lector para ilustrar un tipo de personaje muy definido, a saber, el arquetipo de funcionario de alto nivel pretencioso, fatuo, a la vez que un tanto obtuso. A ese respecto, no cabe duda de que dos novelas como *La de Bringas* y *Miau* se erigen en un marco situacional muy idóneo para este tipo de personajes, debido a la especial importancia que se le concede a la escala social en ellas.

En la primera de sus apariciones novelescas, su relevancia es casi inexistente. Es empleado como elemento argumentativo en un discurso, y nunca interviene presencialmente dentro de la novela. Por lo tanto, es un personaje muy secundario. En *La de Bringas*, por otra parte, se trata de un personaje muy secundario del que se echa mano para, en apariencia, ofrecer la referencia fácilmente identificable de un funcionario característico. En cuanto a *Miau*, su importancia aumenta, ya que se trata de un personaje secundario con cierta influencia sobre la trama, debido a que asume el rol de una de las personalidades con las que cuenta el protagonista en los avatares relacionados con la búsqueda de su posición socio-laboral perdida. En términos de intratextualidad, se evidencia que en *La de Bringas* no se aprecian elementos referenciales formales acerca de este personaje, y tampoco se ofrecen aspectos intratextuales que ofrezcan al lector galdosiano ninguna información destacable en este sentido. Asimismo, puede decirse que *Miau* no revela marcas de referencialidad en relación con las novelas anteriores, tal vez porque su figura de funcionario por excelencia está ya prefigurada intratextualmente.

Desde el punto de vista de la construcción del personaje mediante las distintas voces textuales, el narrador no concede demasiada relevancia a este personaje en sus dos primeras novelas. No obstante, en *Miau* el personaje adquiere más peso y recibe mucha más información por parte del narrador. Se le valora brevemente como «respetable» (Pérez Galdós, 2001b: 14) o «próvido» –no se descarta el registro irónico–, aunque la descripción

física del personaje es mínima: «don Francisco escribía una carta, frunciendo las peludas cejas» (2001b: 15). En general, el narrador perfila un personaje amable hacia el protagonista de la novela –aunque frío–, pero no ofrece valoraciones desde su punto de vista acerca de él. Así, se limita a narrar sus actos, y su puesto: segundo jefe de propiedades en el Ministerio de Hacienda.

En cuanto se refiere a la perspectiva que ofrecen los distintos personajes, puede revestir interés ofrecer varios puntos de vista acerca de Cucúrbitas. En *La familia de León Roch*, Federico Cimarra, único informador acerca del personaje en esta novela, le señala como un funcionario inútil, erróneamente encumbrado en una sociedad mal conducida; para acentuar el concepto negativo que tiene de él, siempre se refiere a él mediante la ironía: «¿Pues no es ya frase de cajón, frase hecha, llamar ilustre a Don Francisco Cucúrbitas?» (Pérez Galdós, 1994a: 44). Por su parte, Carolina Pipaón, por medio del discurso indirecto libre, percibe un Cucúrbitas en *La de Bringas* experto en política y no muy interesado en la práctica religiosa. Debe señalarse que, en este caso, esa evaluación se obtiene mediante el nexo que se establece con Manuel Pez, cuyo proceder se proyecta a su contertulio en el siguiente fragmento:

Lo peor era que la displicente señora echaba a Pez la culpa de la irreligiosidad de la prole. Sí, él era un ateo enmascarado, un herejote, un racionalista, pues se contentaba con oír misa solo los domingos, casi desde la puerta, charlando de política con D. Francisco Cucúrbitas (Pérez Galdós, 1994c: 54).

Por último, en *Miau* Ramón Villaamil, a pesar de sus desgraciadas circunstancias, lo considera de un hombre justo, bueno para con él: «Es la única persona verdaderamente cristiana entre todos mis amigos, un caballero, un hombre de bien» (2001b: 9). Este personaje lo perfila como a alguien crecido como noble y bondadoso a partir de su pobreza primigenia, que le recuerda. Destaca su elegante forma de vestir actual: «el sombrero es cosa esencialísima, Francisco, y el tuyo me parece un perfecto modelo... [...] Luego esas corbatas que tú te permites» (2001b: 216).

4.3.2.9 Francisco Sainz del Bardal

Este personaje, epítome de poeta maldito dentro del universo galdosiano –con el permiso de Alejandro Miquis, naturalmente–, no reviste interés para los propósitos de este estudio, ya que, desgraciadamente, su única reaparición –en la novela *Realidad* (1889)– supone una mera referencia a su desempeño en *El amigo Manso* (1882), desprovista incluso

de aparición o intervención. Así las cosas, no hay lugar para que se pueda valorar en rigor ningún aspecto de los que atañen a este estudio en cuanto a intratextualidad, referencialidad o desarrollo y evolución del personaje. De esta forma, si bien en *El amigo Manso* sus apariciones cuentan con cierta importancia en su papel de personaje secundario –aunque sin incidencia sobre la trama o subtramas de esta novela–, en la novela dialogada *Realidad* su relevancia es prácticamente inexistente, ya que se circunscribe a una sola intervención, de carácter meramente referencial.

En términos de profundidad de construcción, este personaje está fuertemente caracterizado en *El amigo Manso* como un tipo paródico pero certero de poeta excesivo, de retórica vacía e imaginación nula, alejado de la realidad. Más allá de ese perfilado que se ofrece en esta novela, el personaje aparece desprovisto de interioridad, e incluso de discurso propio, prácticamente inexistente. Por lo tanto, se trata de un personaje plano, previsible. En cuanto a *Realidad*, la profundidad del personaje es inexistente, toda vez que su única aparición tan solo consiste en una referencia realizada por un único personaje. Por lo que se refiere al uso que se realiza de la referencia interna galdosiana, podría interpretarse en ese sentido el único fragmento en que aparece el personaje, a través de la voz de Leonor, *la Peri*: «yo también soy diosa. ¡Vaya!, así me lo llamó bien clarito ese poeta, ese Bardal, en los versos que me hizo la otra noche» (Pérez Galdós, 2001b: 736). En efecto, el lector informado conoce la fiabilidad del discurso del personaje en cuanto a la veracidad de lo que afirma; por otro lado, la claridad no es el atributo que más distingue la capacidad expresiva de este.

4.3.2.10 Frasquito González

La reaparición de este personaje en *La incógnita* (1889) cuenta con la peculiaridad de que tiene lugar trece años después de la publicación de *Doña Perfecta* (1876), novela con la que comparte, no obstante, el nexo de la población de Orbajosa, lugar al que pertenece el corresponsal con el que mantiene una relación epistolar Manolo Infante, narrador autodiegético de la primera de las novelas referidas. A pesar de estas circunstancias de relevancia, este personaje no reviste importancia para este estudio debido a su inexistente desarrollo, así como a un valor intratextual muy escaso, reducido a la referencia nominal tan solo. Como tipo galdosiano, Frasquito representa a un joven bandolero subalterno –en el caso de *Doña Perfecta*, respecto a *Caballuco*– sin iniciativa propia, fiel hacia el que manda, poco despierto aunque bravucón.

En *Doña Perfecta*, Frasquito González es un personaje muy secundario, sin apenas incidencia sobre el desarrollo de los acontecimientos. Forma parte del grupo de violentos que ejercen el mal en Orbajosa. En cuanto a *La incógnita*, su aparición es meramente nominal, lo que supone una referencia leve e irrelevante. Se trata de un personaje plano en *Doña Perfecta*, sin lugar a dudas, ya que la simplicidad con que está perfilado su carácter en esa novela no ofrece tampoco oportunidad para apreciar cambio o matiz alguno.

Respecto a este último punto, la construcción del personaje a partir de las diferentes voces novelescas no deja lugar a dudas sobre lo expresado. El narrador no le evalúa en ningún caso, ni tampoco ofrece una etopeya, semblanza ni retrato sobre el personaje en ambas novelas. Por lo que respecta a los personajes, doña Perfecta se dirige a él como un subalterno al que no respeta demasiado por su valor hueco: «Silencio –dijo Doña Perfecta–. Siéntate, Frasquito. Tú eres de los de mucho ruido y pocas nueces» (Pérez Galdós, 1993c: 155). En la misma novela, Rosario, por su parte, en el transcurso de un sueño se expresa mediante el discurso indirecto libre, por medio del cual vierte su opinión sobre Frasquito González, tras una serie de imágenes aparentemente incoherentes: «Aquel fulgor y la imponente figura del animal le infundían miedo [...] las figurillas de barro se agitaban queriendo ser personas, y Frasquito González se empeñaba en pasar por hombre» (1993c: 164). En cuanto a *La incógnita*, Manuel Infante –narrador homodieético, debe recordarse– afirma que su mano es «diestra» (Pérez Galdós, 2001b: 498), lo que podría interpretarse en un sentido irónico; en su significación denotativa, se le tiene por alguien capaz, perteneciente a un bando político de Orbajosa.

En cuanto a la voz del propio personaje, esta es vertida tan solo en su primera aparición novelesca. En dicha obra, Frasquito González se expresa con vehemencia, en forma de discurso directo por medio del diálogo. Sostiene ideas políticas parecidas a todos los orbajocenses, en la línea de animosidad hacia Madrid, la política nacional y aquellos que animan el progreso: «Gobernador y Gobierno, todos son los mismo. El cura nos predicó el domingo tantas cosas altisonantes sobre las herejías y ofensas a la religión que hacen en Madrid...» (1993c: 144-145).

4.3.2.11 Joaquín Onésimo

Se trata de un personaje que no reviste interés para los intereses de este estudio. En principio, el personaje, de construcción escasamente profunda, parece representar el paradigma de alto funcionario, conservador y de ideas fijas. Onésimo obtuvo relevancia en

su primera aparición en *La familia de León Roch* (1878), pero sus dos apariciones posteriores –en *La desheredada* (1881) y en *La de Bringas* (1884)– no han supuesto un desarrollo ni un aprovechamiento de las posibilidades de intratextualidad o de referencialidad. Como se ha aseverado, en *La familia de León Roch* este personaje cuenta con escasa profundidad, identificable con el tipo novelesco que presenta unas características esenciales que permanecen inalterables en sus diversas apariciones, y que, por lo tanto, hacen de este una figura predecible. En cuanto a *La desheredada*, nada se aporta de relevancia para el personaje acerca de este punto, ya que su intervención aquí es meramente instrumental –sin voz discursiva, incluso–, en su calidad de apoderado de la marquesa de Aransis. En *La de Bringas*, por su parte, su única aparición es meramente figurativa, razón por la que no se aporta nada a su configuración y/o profundidad.

Por lo que se refiere a la intratextualidad, en *La desheredada* no se aprecia marca referencial alguna acerca de la obra anterior, así como tampoco información de carácter intratextual que sea de relevancia para el lector informado previamente acerca de este personaje. En cuanto a *La de Bringas*, si bien no se aprecia marca referencial alguna que retrotraiga al lector a obras anteriores, sí es posible inferir un nexo de intratextualidad: «solía mirar como suyo el Tesoro público» (Pérez Galdós, 1994c: 184). En efecto, esa defensa acérrima de la administración estatal es una peculiaridad que se explicitó en *La familia de León Roch*, un dato que el lector informado puede recuperar aquí, por lo tanto. Aun a pesar de ese elemento referencial señalado, en suma, la relevancia de Onésimo como personaje de reaparición es mínima, toda vez que sus reapariciones están limitadas casi por completo a un sentido figurativo.

4.3.2.12 Juan Antonio Cienfuegos

En su introducción en el mundo galdosiano, este estudiante de medicina acreditó su construcción como personaje gracias a su conexión con Alejandro Miquis, uno de los protagonistas en *El doctor Centeno*, novela de 1883 en la que se destacaba por sus dificultades económicas y por su asistencia al personaje citado en sus momentos postreros. A pesar de esa cierta relevancia referida, Cienfuegos no reviste importancia de cara a los objetivos o propósitos de este estudio, ya que la única reaparición del personaje –en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)– ha sido desatendida en términos de peso argumental, desarrollo, apariciones o intervenciones. Con todo, hay una referencia intratextual explícita sobre la que se debe prestar la atención suficiente.

Este personaje puede ser asimilable al tipo galdosiano del joven médico un tanto inconsciente, bromista, cínico, pero bondadoso, características por las que se encuentra muy cercano a otro personaje como Augusto Miquis, médico asimismo. En *El doctor Centeno*, este personaje representa el papel de unos de los personajes secundarios relevantes, ya que Cienfuegos está presente a lo largo de toda la novela, y cumple un rol de apoyo de relevancia para uno de los personajes principales, Alejandro Miquis. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, por el contrario, su relevancia es casi inexistente, toda vez que su única aparición es meramente referencial. En ese sentido, aunque en la primera de estas novelas el personaje está bien caracterizado por medio de unos pocos rasgos, ya adelantados –cinismo, bondad, inconsciencia–, estos no le marcan como previsible o plano. Este personaje pasa por una crisis, a raíz de la cual modifica su conducta, razón por la que resulta un personaje verosímil, aun a pesar de carecer de interioridad. En *Fortunata y Jacinta*, como se ha aducido previamente, la irrelevancia de su única aparición no aporta nada significativo, motivo por el que su desarrollo queda bloqueado.

En lo que se refiere a la dinámica intratextual plasmada de este personaje, punto sobre el que se deposita la máxima atención en esta revisión, debe indicarse que en *Fortunata y Jacinta* hay una evidencia referencial en el siguiente extracto, que muestra la única aparición del personaje en la novela: «Se acuerda usted de aquellos estudiantes que nos dieron tanta guerra? Fue el primer dinero de usted que coloqué. ¡Aquel Cienfuegos, aquel Arias Ortiz! Vaya unos peines. Si no es por mí, no se les cobra...» (Pérez Galdós, 1993a: 380). Para una mejor comprensión de este fragmento, debe recordarse que *El doctor Centeno* está situada – desde el punto de vista del marco temporal externo– en 1864, mientras que el presente narrativo, punto de deixis, se circunscribe al período 1872-1876, período a lo largo del cual transcurre *Fortunata y Jacinta*. Así, la alusión acerca del pasado está perfectamente cohesionada, así como la referencia intratextual, comprensible, en este caso, para el lector galdosiano.

4.3.2.13 Juan Bragas de Pipaón

Descartadas las apariciones de este personaje en los *Episodios Nacionales*, su deambular por las novelas contemporáneas se limitan a *La desheredada* (1881) y *La de Bringas*, esta última publicada en 1884. En relación, posiblemente, con esa dimensión doble que alberga a este personaje, la reducción de posibilidades se evidencia en que sus únicas apariciones tienen lugar tan solo de forma referencial, en la calidad de un familiar

perteneciente al pasado. Por ende, su interés para los propósitos generales y particulares de este estudio son muy escasos, reducidos, en todo caso, a lo anecdótico.

En ese sentido, en *La desheredada* el narrador cuenta que el personaje fue suegro de Manuel Pez (Pérez Galdós, 1994a: 610). Más adelante, se informa de que el personaje falleció en el pasado, y que una de sus hijas es la actual mujer de Pez (1994a: 613). No se ofrece descripción, evaluación ni semblanza del personaje. En cuanto a *La de Bringas*, el narrador —en este caso, un falso narrador homodiegético⁷⁷— informa al lector de que el personaje es el motivo único de un retrato suspendido en la casa de su hija Rosalía, que comparte con Francisco Bringas (Pérez Galdós, 1994c: 20). Este narrador presume que Juan Bragas se encuentra cómodo con su situación de recuerdo *post mortem*.

Como cabe suponer, el personaje no cuenta con discurso propio en estas novelas. Empero, resulta de cierto interés el hecho de que en *La de Bringas* el narrador le atribuye un discurso factible aunque no realizado por el personaje: «pero el retrato de don Juan de Pipaón, suspendido frente a la puerta de entrada, decía con sus sagaces ojos a todo visitante: “Aquí sí que estamos bien”» (1994c: 20). En lo relativo al posible juego intratextual que pueda albergar esa oración, no resulta pertinente emitir una interpretación, toda vez que se desborda el marco del corpus textual de esta tesis por razones obvias.

Una nota adicional de interés debe añadirse acerca de este personaje. En relación con el manejo de la temporalidad externa, el hecho de que las reapariciones del personaje —exclusivamente referenciales, claro está— se produzcan mucho después de sus intervenciones en los *Episodios* condiciona poderosamente la dimensión temporal, una circunstancia que es tenida en cuenta y respetada de forma escrupulosa. Así, el marco general temporal de *La desheredada* da comienzo en la primavera de 1872, tal y como se indica en el prefacio (1994a: 464), y concluye aproximadamente a principios de 1877. El personaje es referido tan solo, porque su existencia es anterior a este marco temporal⁷⁸. En cuanto a *La de Bringas*, tal como el narrador cuenta en el capítulo II, el tiempo externo en el que se sitúa esta novela es 1868 en esta ocasión, momento en el que don Juan había fallecido ya, como en el anterior caso (Pérez Galdós, 1994c: 6).

⁷⁷ En el capítulo III de esta novela, el narrador se presenta como un personaje innominado mientras acompaña a Manuel Pez en una visita a Francisco Bringas en el Palacio Real. Tras dicha incursión, su presencia homodiegética desaparece.

⁷⁸ Tal como señala la galdosista Yolanda Arencibia, Juan Bragas actúa en el mundo galdosiano en el marco que propician los *Episodios Nacionales* en su segunda serie. La temporalidad externa en la que cabe situar a Bragas de Pipaón comprende las tres primeras décadas del siglo XIX, período en donde este personaje astuto medra: «Juan Bragas se valdrá de su personalidad acomodaticia para trepar en cualquiera de las situaciones [...] un personaje sin escrúpulos [...] encandilará con su elocuencia» (Arencibia, 2020: 156).

4.3.2.14 La de Cucúrbitas

El primer elemento sobre el que ha de llamarse la atención de este personaje es su denominación, que, como en el caso de otros de carácter femenino, plasma de forma evidente su rol vicario respecto a alguien que ejerce una relación de poder, social-institucional en este caso. La esposa de Francisco Cucúrbitas no es un personaje de interés para los propósitos de este estudio, ya que carece de una construcción y evolución mínima como personaje. Asimismo, los elementos intratextuales no han sido empleados. Este personaje puede ser asimilado al tipo de mujeres burguesas religiosas y pretenciosas de la burguesía acomodada. En *La de Bringas* (1884) el personaje no cuenta con ninguna profundidad, lo que se evidencia en su discurso ausente, una circunstancia que se repite en *Miau*, novela publicada en 1888. Por lo que se refiere a la importancia que La de Cucúrbitas tiene en la trama de las dos novelas en las que aparece ha de aducirse que en *La de Bringas* este personaje no tiene relevancia alguna, así como ninguna incidencia sobre la trama o personajes principales, un caso extensible asimismo a *Miau*.

En cuanto a la construcción discursiva del personaje, por último, resulta indicativo que tan solo la voz narrativa preste cierta atención a este personaje. Así, el narrador presenta al personaje en *La de Bringas* como a la mujer de Francisco Cucúrbitas, aunque no ofrece descripción, evaluación ni semblanza de esta mujer. En cuanto a *Miau*, el narrador presenta al personaje como la esposa de Cucúrbitas, una mujer gruesa y pesada; se ofrece una descripción desde el punto de vista de Luis Cadalso, ofrecido mediante el estilo indirecto: «a Luis le parecía, por lo gruesa y redonda, una imitación humana del elefante Pizarro» (Pérez Galdós, 2001b: 14). Desde esta perspectiva, el narrador evalúa al personaje: «miraba con recelo [...] no se dignaba contestarle» (2001b: 14). Por lo que se refiere al punto de vista de los personajes, tan solo resulta digna de interés una intervención de Milagros, marquesa de Tellería, en *La de Bringas* acerca del personaje, a quien considera falta de elegancia: «se fue a la iglesia con aquel estrepitoso vestido color de tabaco, que parece un hábito» (Pérez Galdós, 1994c: 74).

4.3.2.15 La de Muñoz y Nones

Como en el caso del personaje previamente tratado, la hija del insigne Muñoz y Nones es presentada en el universo de Galdós como ente supeditado o dependiente, circunstancia que se refleja claramente en el sintagma de complemento que la denomina.

Este personaje carece de interés para los propósitos de este estudio, ya que no cuenta con discurso propio, apariciones en escenas, interioridad ni elementos de intratextualidad. En *La desheredada* (1881) o en *Lo prohibido* (1885) –las dos novelas en las que la de Muñoz y Nones aparece– se trata de un personaje muy secundario, sin voz propia, y que aparece tan solo como una referencia.

Desde la perspectiva que ofrece la voz narrativa, puede ser señalado que en *La desheredada* se informa de que el personaje –hija del notario Francisco Muñoz y Nones– es novia, prometida y, posteriormente, esposa de Augusto Miquis (Pérez Galdós, 1994a: 688). A pesar de su unión con este destacado personaje recurrente, el narrador no evalúa al personaje, ni ofrece descripción o etopeya. En cuanto a *Lo prohibido*, el personaje no aparece individualizado –en dos ocasiones–, sino en unión con su hermana, una circunstancia que llama poderosamente la atención, ya que en la novela precedente fue presentada como hija de Muñoz y Nones, sin ninguna señal adicional acerca de una hipotética hermana. Esa imprecisión ha sido advertida por Baquero Escudero, quien indica al respecto:

La cuñada primera de Augusto pasa, pues, a duplicarse en las menciones posteriores. Y, sin embargo, ese lector familiar que había conocido a Augusto Miquis en su primera aparición en *La desheredada* recuerda cómo este se casó con la hija del notario Muñoz y Nones. Todas las referencias hacia dicha figura excluyen allí que tuviera hermanas, pues siempre se la menciona como «la hija» de dicho notario —la que salvó a Augusto de caer en las redes de Isidora—. En el manejo de esa verdadera muchedumbre de personajes a Galdós debió deslizársele, pues, ese lapsus (Baquero Escudero, 2020: 15-16).

En otro sentido, no se ofrece descripción, evaluación ni etopeya del personaje. Por lo que se refiere a las voces narrativas procedentes de los personajes, estas solo informan acerca de esta mujer en *La desheredada*, lo que manifiesta la muy escasa importancia que se le concede al personaje. Con todo, Augusto Miquis la conceptúa en términos altamente positivos, aun con ciertos defectos que reconoce en ella: «Para mí no hay otra cosa que se le iguale» (1994a: 755); «No es muy guapa; pero es un ángel» (1994a: 780). Isidora Rufete, por su parte, la señala como a una mujer de escaso valor: «¿Sabes que no vale nada? [...] no vale dos cominos –dijo Isidora riéndose descaradamente ante el retrato» (1994a: 780).

4.3.2.16 Las de la Caña

Las de la Caña no constituyen una unidad ficcional de interés para los propósitos de este estudio, ya que no cuentan con un desarrollo siquiera mínimo como personaje, así como tampoco con elementos de relación intratextual. De una forma muy similar al de otros personajes de denominación relacional, dependiente, la escasa importancia de esta entidad

parece revelarse ya en la renuncia a ofrecer un nombre singularizado para estas dos mujeres. Estos dos personajes pueden ser asimilados al tipo galdosiano de hermanas roñosas, chismosas y, por lo tanto, escasamente fiables.

En *La de Bringas* (1884), estos personajes no cuentan con ninguna profundidad, ya que se encuentran desprovistos de interioridad e incluso de discurso. Se trata de unos personajes planos, caracterizados tan solo por el rasgo de su humildad económica. En cuanto a *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), única novela en la que reaparecen, se añaden ciertos rasgos como la hipocresía o la traición, que terminan por configurar la construcción plana y previsible de estos personajes. Por lo que se refiere a la relevancia de estos personajes, en otro sentido, esta es en *La de Bringas* muy escasa, apenas referencial. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, la importancia de estos personajes es mínima, como en el caso de la anterior novela, sin incidencia alguna sobre la trama principal o sobre alguno de los personajes más importantes.

En relación con la construcción de estos personajes desde las distintas instancias narrativas, puede ser señalado que el narrador presenta a las de la Caña en *La de Bringas* como a una familia de no muchos recursos económicos, que precisaron los servicios del famoso oculista Teodoro Golfín (Pérez Galdós, 1994c: 141). Este narrador no realiza una semblanza de ellas, así como tampoco descripción o evaluación. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, se presenta a las de la Caña como a unos personajes que mantienen una tertulia, evaluados por el narrador como chismosos: «Y el sepulcro se abrió en casa de las de la Caña, con la mayor reserva, se entiende» (Pérez Galdós, 1993a: 368). No se ofrece descripción ni semblanza de estas mujeres tampoco en el caso de esta segunda novela. Por lo que se refiere a la voz discursiva de este binomio, en *La de Bringas* estos personajes no cuentan con discurso propio de ninguna modalidad, sea esta directa o indirecta. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, se ofrece el discurso de los personajes mediante la modalidad del discurso restituido: «¡Pero qué cosas tiene usted, Encinas! No nos haga usted tan poco favor. Ni que fuéramos chiquillas, para ir con el cuento y comprometerle a usted...» (Pérez Galdós, 1993a: 368). Los personajes emplean un registro estándar, con tratamiento de cortesía. Además, emplean oraciones enfáticas, así como truncadas en reticencia, y símiles. En cuanto a la temática de sus palabras, estas giran en torno a las convenciones y decoro sociales, una información que supone el principal elemento de configuración acerca del carácter de esta pareja de personajes.

Por último, debe hacerse referencia a la dimensión del manejo de la temporalidad, ya que, como resulta notorio, *La de Bringas* antecede desde el punto de vista del marco temporal

externo a *Fortunata y Jacinta*. A ese respecto, no hay conflicto aparente, ya que el lapso de continuidad suma aproximadamente unos cinco años. En lo que se refiere a la coherencia interna de los personajes, tampoco hay objeciones, ya que el trazado de construcción de estos es tan escaso en *La de Bringas* que resulta imposible detectar ningún problema en ese sentido. En cuanto a historia interna, se aportan nuevas informaciones que completan la unidad global para estos personajes.

4.3.2.17 Marianela

Tal como señalara Ricardo Gullón (R. Gullón, 1973: 73-74), el personaje de Marianela –así como, por antonomasia, la novela que protagoniza– supone una verdadera digresión en la línea creativa de Pérez Galdós, debido al tono melodramático que preside esta obra publicada en 1878. De una opinión parecida, por su parte, se había mostrado José F. Montesinos, quien destacó esta obra como una extraña contradicción artística (Montesinos, 1968: 235). Sobre este punto, Joaquín Casalduero coincidió en señalar como desconcertante el lirismo que posee esta obra, rara avis para el autor canario: «Este idilio trágico está completamente descentrado en la obra de Galdós, que no tenía una visión poética del mundo, sino ética» (Casalduero, 1992: 24). El mismo Montesinos rechazó la similitud que Leopoldo Alas *Clarín* había establecido entre este personaje y Mignon, mujer adolescente que aparecía en *Wilhelm Meister*, de Goethe, obra de la que solo percibió ciertas reminiscencias⁷⁹, aunque reconoció que su lectura pudo servir al novelista canario de inspiración como punto de partida para la creación de este personaje (Montesinos, 1968: 235-237). En todo caso, Montesinos defiende la construcción de Marianela como a un ente verdaderamente original: «Esta sobrecogedora figurilla, ridícula, caquéxica, es la que hace vivir el libro» (Montesinos, 1968: 241). Casalduero, desde su perspectiva, consideró que Marianela, como personaje, simplemente encarnó unos presupuestos románticos plenamente operativos en la literatura: «Marianela era una realidad ya elaborada desde el romanticismo» (1992: 39).

A pesar de la esta relativa notoriedad que ha sido reflejada, este personaje, irremediablemente, no puede figurar entre los que cuentan con relevancia para este estudio, debido a que su reaparición, en *El doctor Centeno* (1883), tiene lugar de forma referencial,

⁷⁹ Considera Montesinos que la muerte de Marianela, por ejemplo, está revestida de un tono patético inexistente en la novela alemana. Además de las diferencias de edad entre ambos personajes, los parecidos son muy vagos, según considera este estudioso. Aunque Montesinos concede ciertas semejanzas como el carácter selvático de Mignon o la relación entre Wilhelm –que es médico, por otra parte, como el oculista Teodoro Golfín de la novela española– y Mignon, cree, con todo, que esto no es concluyente al respecto.

como recuerdo del pasado, razón por la que no interviene presencial o dialécticamente. En ese sentido, las dos novelas en las que aparece este personaje no están unidas en términos de serialidad: temporalidad externa, trama o núcleo de personajes principales. Por ende, su presencia en estas novelas no obedece a la necesidad ficcional. Si bien se han mostrado diversas divergencias respecto a otras obras precedentes, puede defenderse que este personaje encarna al tipo de heroína mártir, con grandes semejanzas con Gloria. Se trata de un personaje netamente bondadoso, dispuesta a sacrificar su felicidad personal para que su amado logre la suya, un sentido que la emparenta con otros personajes femeninos como Leonor, *la Peri*, Fortunata o Isidora Rufete. En la novela que le da nombre asume un papel de personaje principal claro, mientras que en *El doctor Centeno*, como se ha indicado, ni siquiera podría adscribírsele a la categoría de personaje secundario, ya que su única aparición consiste en una mera referencia nominal en boca de otro personaje.

En lo que se refiere a la construcción del personaje mediante las voces narrativas, resulta sumamente indicativo que en la reaparición de Marianela el narrador no dé cuenta de ella. Así, tan solo su pequeño amigo, Felipe Centeno, ofrece información acerca de este personaje, razón por la que su intervención es incluida en este apartado. La muestra como una referencia clara sentimental, fraternal, con quien quisiera compartir el estado de su vida: «¡Ahora no hay quien me tosa! Si la Nela me viera en medio de tantos santos, blandones, murumentos⁸⁰ y animales!» (Pérez Galdós, 1994b: 335).

4.3.2.18 Marqués de Casa-Muñoz

Este personaje, presente en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), *Miau* (1888) y *Ángel Guerra* (1891), no reviste interés para los propósitos de este estudio, ya que las reapariciones del personaje consisten en meras referencias, una circunstancia que elimina por completo la posibilidad de desarrollo de este, así como de su universo particular. De esta forma, su recurrencia no es verdaderamente intratextual. El marqués de Casa-Muñoz podría ser asimilado al tipo galdosiano de comerciante enriquecido petulante, un poco ridículo y campechano, características que evocan ciertas semejanzas con Pedro Fúcar o el gordo Arnaiz.

En términos de serialidad y coherencia temporal, *Miau* está situada posteriormente después de *Fortunata y Jacinta*, pero no puede ser considerada como continuación en lo que se refiere al personaje, ya que no se introduce información de ningún tipo sobre este. En

⁸⁰ Así y en cursiva en el original.

cuanto a *Ángel Guerra*, situada temporalmente –en el marco de referencia externa– a continuación de *Miau*, se añaden nuevas informaciones biográficas acerca del personaje, aunque escasas e indirectas. En lo que se refiere a la coherencia interna del personaje, esta se mantiene a duras penas, ya que es meramente inferible y deducible, debido a que esta se extrae de las relaciones que se le atribuyen. En *Fortunata y Jacinta*, el personaje no cuenta con profundidad. Se trata de un personaje trazado a partir de la información que aportan otros personajes y el narrador, pero también a partir de su propio discurso, que corrobora cuanto se afirma de este. El marqués es un personaje construido principalmente en torno al rasgo de la petulancia, lo que le limita e imposibilita como personaje verosímil o impredecible. En suma, se trata de un personaje plano. En cuanto a las reapariciones en *Miau* o *Ángel Guerra*, por su parte, la profundidad del personaje en cuestión es inexistente, toda vez que carece de discurso o interioridad. Por lo tanto, su papel en ambas novelas es meramente referencial, no directo. En *Fortunata y Jacinta* este personaje asume un papel muy secundario, ya que sus participaciones no inciden de ninguna forma en los personajes principales, así como tampoco en las tramas más relevantes de esta novela. Tanto en el caso de *Miau* como en el de *Ángel Guerra*, este personaje es mera referencia –como ya se ha señalado–, por lo que ni siquiera puede ser entendido como personaje integrante de ambas novelas.

Respecto a la construcción del personaje a partir de las diversas voces discursivas, tan solo cabe llamar la atención sobre la circunstancia aducida de su desaparición casi completa en las reapariciones, de tal forma que tan solo el narrador ofrece breves referencias acerca de este. En ese sentido, puede señalarse que en *Miau* el personaje es presentado como alguien importante, con quien quisieran estar emparentadas doña Pura, esposa de Ramón Villaamil, y su hermana: «Doña Pura y Milagros eran hijas de un médico militar, de apellido Escobios, y sobrinas del músico mayor del Inmemorial del Rey. Su madre era Muñoz, y tenían ellas pretensiones de parentesco con el marqués de Casa-Muñoz» (Pérez Galdós, 2001: 37). En esta novela no se realiza descripción, semblanza ni evaluación del personaje. En lo que se refiere a *Ángel Guerra*, por otro lado, el narrador tan solo introduce a Casa-Muñoz como a uno de los testamentarios de doña Sales, la madre de Ángel Guerra, con quien este tiene mala relación, y del que no aporta más información en todo el texto novelesco: «Con los testamentarios, Medina, Taramundi, D. Francisco Bringas y el marqués de Casa Muñoz⁸¹, los rozamientos eran continuos y de mucha aspereza» (Pérez Galdós, 2009a: 150).

⁸¹ Por lo que se refiere a la denominación de este personaje, se debe señalar que en la obra galdosiana aparece reflejado con y sin guion intercalado, Casa-Muñoz o Casa Muñoz, indistintamente.

4.3.2.19 Marqués de Yébenes

Este personaje aparece por primera vez en la novela dialogada *Casandra* (1905), para reaparecer poco después en *El caballero encantado*, novela publicada en 1909. Este personaje no resulta de interés para los propósitos de este estudio debido a que su reaparición en la segunda novela referida es meramente referencial, sin intervención, desarrollo ni tan siquiera uso de intratextualidad. El marqués de Yébenes puede ser asimilado al tipo galdosiano del hombre rico, poderoso, de corte malvado, y carente de escrúpulos. En ese sentido, este personaje es similar a varios otros muy semejantes como Alejandro Sánchez-Botín, por ejemplo.

En cuanto a la construcción del personaje desde las distintas instancias discursivas, debe indicarse, en primera instancia, que en *Casandra* no existe la voz narrativa como tal, dado que se trata de una novela dialogada. En ese sentido, el único texto ajeno a los diálogos dramatizados son las acotaciones. No obstante, en el caso de esta novela las acotaciones desbordan, en general, los límites convencionales para el teatro, y se adentran en la característica descripción narrativa, más propia de este género híbrido al que pertenece esta novela: «*Mientras el marqués de Yébenes y el preste se engolfan en consideraciones de un orden místico y crematorio, el del Castañar y el diácono parlotean de cosas mundanas, rodeados de nubes olorosas*⁸²» (Pérez Galdós, 2016: 403). En ese sentido, por medio de estas acotaciones, Yébenes es evaluado negativamente: «*entran después diablos cortesés y bien vestidos*» (Pérez Galdós, 2016: 449). Al respecto también de esta aseveración, debe indicarse que el personaje es nombrado con la denominación alternativa de Thamuz⁸³, dios pastor sumerio y babilónico de la fertilidad (Ancient-Origins, 2019). Además, desde las acotaciones se opina acerca del personaje también en esos términos: «*Hombre desprovisto de fantasía, y que no teme a las almas del otro mundo, ni aun a las de los negros, vendidos por él como sacas de carbón*» (2016: 458). En lo que se refiere a *El caballero encantado*, por su parte, el narrador presenta al personaje como a un marqués relacionado con el marqués de Torralba de Sisonés. No se ofrece descripción, semblanza ni evaluación de Yébenes en esta novela.

Por lo que se refiere al propio discurso del personaje, en *Casandra* se expresa de forma exclusiva por medio del discurso directo que proveen los diálogos dramatizados. El

⁸² En la edición empleada las acotaciones están plasmadas mediante una tipografía en cursiva.

⁸³ También *Tammuz*, nombre hebreo con el que se conoce al dios mesopotámico *Dumuzi* (Ancient-Origins, 2019).

registro de este personaje es estándar, carente de incorrecciones y exento asimismo de coloquialismos. Tal vez una particularidad digna de mención sea su tendencia a emplear el lenguaje figurado: «Alfonso Castañar, reacio y puntiagudo, se ha defendido como un puerco espín. Yo a cogerle, y él a pincharme con los sofismas de su egoísmo» (2016: 451). La temática predominante de su discurso en esta novela dialogada es la herencia de D^a Juana Samaniego, en lo que se refiere al destino que se le va a dar: «Lo que ha de ver y reconocer el señor de Insúa es que si la perversa criminal, que parecía no tener conciencia, marca el camino que han de seguir las riquezas de doña Juana, los herederos que lo son por obra de un delito están obligados a mucho más» (2016: 452-453). En cuanto a *El caballero encantado*, el personaje no cuenta con voz propia, ya sea esta directa o indirecta.

En otro sentido, las distintas voces de los personajes parecen ofrecer posturas enfrentadas acerca del concepto del personaje que se ha construido desde la perspectiva del narrador. Así, Rogelio le considera un usurero implacable: «Pide lecciones de usura al marqués de Yébenes [...] El comercio de esclavos fue su aprendizaje, y ahora compra almas en bruto para venderlas al cielo [...] Lleva consigo a Thamuz, el diablo que inventó la Inquisición» (2016: 284). Sin embargo, otro personaje como Insúa le cree una persona digna, respetable: «el señor de Cebrián y el marqués de Yébenes, personas de respeto» (2016: 388). Esa misma línea es sostenida por Francisco Cebrián, quien le considera un baluarte digno y poderoso de la nobleza cristiana: «¿Soy yo el papa, soy yo el obispo, soy la duquesa de Cardaña, el marqués de Yébenes o cualquier otro de los potentados que han hecho causa común con la institución de Jesucristo?» (2016: 439). Sin embargo, una postura contrapuesta la supone Zenón, quien concibe al personaje como a un oportunista sin escrúpulos: «el marqués de Yébenes y otros [...] se proponen afanar todo lo que puedan del capital distribuido entre los herederos de doña Juana por bendito testamento de 1901» (2016: 442). En lo que se refiere a *El caballero encantado*, no existe discurso alguno acerca del personaje, razón por la que no se produce desarrollo adicional en este sentido.

En cuanto a ciertos elementos como la profundidad o relevancia del personaje, puede afirmarse que en *Cassandra* este personaje no cuenta con demasiada profundidad o complejidad. Así, Yébenes es presentado como un poderoso hombre de negocios con escasos escrúpulos y capacidad de conspirador, polarizado en torno a esos términos esquemáticos. Además de ello, el personaje está desprovisto de cualquier interioridad, así como de monólogos en esta obra. En cuanto a *El caballero encantado*, la profundidad del personaje es nula, ya que este tan solo aparece de forma referencial. Por lo que se refiere a su relevancia dentro del mundo galdosiano, si bien en *Cassandra* este personaje cuenta con una mínima

relevancia, en *El caballero encantado* la única aparición del personaje no tiene ninguna importancia o relación con la trama o con el personaje principal de esta novela.

4.3.2.20 Mompous y Bruil

Este personaje, aunque hace acto de presencia en tres novelas como *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) –ambas pertenecientes a un ciclo– y *Lo prohibido* (1885), no resulta de interés para los propósitos de este trabajo debido a que carece de desarrollo, así como también de referencialidad o intratextualidad. *La de Bringas* constituye una continuación de *Tormento*, efectivamente, pero no hay elementos que conecten al personaje con la anterior novela. Así, en *La de Bringas* no se observa elemento referencial alguno, de igual modo que en *Lo prohibido*, donde tampoco se aprecia tampoco referencia explícita acerca del pasado del personaje. En todo caso, la coherencia del personaje se respeta, y es adecuada. En cuanto a *Lo prohibido*, esta novela no representa una continuidad dentro de la historia interna del personaje. No obstante, se respeta la coherencia básica esencial de Mompous, aun a pesar de que no se introduce ningún elemento añadido que permita expandir su personaje más allá de su primera novela.

En *Tormento* el personaje no cuenta con profundidad, ya que se trata de un ente sin desarrollo, expresividad ni interioridad. Esa circunstancia es similar en *La de Bringas*, en donde este personaje no cuenta ni siquiera con discurso; en ese sentido, el personaje se desvanece en cuanto a complejidad, ya que tan solo son reflejados unos pocos rasgos básicos que denotan su carácter de astucia comercial y egoísmo. Por último, *Lo prohibido* va un paso más allá, ya que el personaje apenas cuenta con rasgos característicos; se trata de un personaje completamente plano. En cuanto a la relevancia de Mompous, puede señalarse que en *Tormento* asume un papel muy secundario, sin intervenciones directas, con una escasa incidencia sobre la trama principal de la novela: su hija supone una ligera amenaza –inexistente, en realidad, ya que no hay peripecia en ese sentido– para la relación de Agustín y Amparo. En cuanto a *La de Bringas*, sus apariciones son poco menos que circunstanciales, aunque con una cierta incidencia en la trama y en Rosalía, ya que en sus manos obra una deuda que esta última le debe. En cuanto a *Lo prohibido*, por su parte, Mompous cuenta con un papel meramente referencial, merced al cual ni siquiera puede considerarse personaje secundario.

En cuanto a la construcción que se realiza del personaje desde las diferentes voces novelescas, resulta claro que el narrador descuida toda información sobre Mompous en sus reapariciones. En ese sentido, en *La de Bringas* el narrador presenta al personaje como a un

financiero, sin mayor detalle, lo que se manifiesta en un fragmento como el que sigue, que ha de servir de ejemplificación: «Felizmente, Torres tenía en su poder una cantidad que era de Mompous y Bruil»⁸⁴ (Pérez Galdós, 1985a: 102). En cuanto a *Lo prohibido*, el narrador –que es autodiegético– presenta al personaje como a un hombre de negocios que da trabajo a Gonzalo Torres, quien hace negocios a sus espaldas con Francisco Torquemada: «Pero sus ganancias eran escasas, y se fijó en Madrid, al amparo de Mompous, que le daba algunos corretajes de venta y compra de terrenos. Sin que lo supiera Mompous, se asoció a un tal Torquemada, que hacía préstamos con usura» (Pérez Galdós, 2001: 439). No se ofrece descripción, semblanza ni evaluación del personaje tampoco en esta ocasión. Por lo que se refiere a los otros personajes, no vierten información en absoluto sobre este último.

4.3.2.21 Pepina Centeno

La hermana menor de Felipe Centeno debe figurar en esta categoría de personajes irrelevantes –para los propósitos concretos de este estudio, claro está– debido a que se trata de un personaje meramente figurativo, referencial en las dos novelas en las que aparece: *Marianela* (1878) y *El doctor Centeno* (1883). Se trata de un personaje sin ninguna relevancia, muy secundario, que no ejerce influencia de ningún tipo en relación con la trama o con los personajes más importantes. En cuanto a su profundidad, Pepina constituye un ente completamente plano, sin lugar para considerar cualquier matiz al respecto. Este personaje puede encarnar el tipo de la mujer campesina endurecida y condicionada, al modo naturalista, por el entorno en donde le toca crecer, de un modo parecido al de Marianela pero desprovista, sin duda, de los acontecimientos y peripecias que acompañan el devenir de esta última. Pepina Centeno carece de discurso propio en su primera intervención novelesca, e incluso no toma parte en ninguna acción que sea detallada por el narrador o los personajes, circunstancias que se repiten en su reaparición. Ninguna de las dos novelas en las que aparece este personaje está unida en términos de serialidad: temporalidad externa, trama o núcleo de personajes principales. En ese sentido, su presencia en estas novelas no obedece a la necesidad ficcional, aunque su evocación en *El doctor Centeno* por parte de su hermano refuerza la cohesión particular de este en cuanto a su desarrollo como personaje más extenso. En términos de intratextualidad, la referencialidad no parece albergar intención ficcional

⁸⁴ En cuanto a esta referencia, ha de hacerse notar que Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, en su edición de *La de Bringas*, introdujeron la siguiente observación acerca del pasado novelesco del personaje, reflejada en el pie de página: «Mompous y Bruil: corredor de cambios catalán (ficticio) residente en Madrid. Es amigo de Agustín Caballero en *Tormento*» (Blanco, Blanco Aguinaga, 1985: 102).

alguna, ya que la remisión al pasado del personaje no persigue efectos destacables. La progresión o evolución del personaje no ha lugar, por el escaso material ficcional que podría servir de base.

Por lo que se refiere a la construcción realizada del personaje a partir de las diferentes voces narrativas, tan solo merece hacerse referencia a las figuras del narrador y de Felipe Centeno, puntos de vista solitarios que dan cuenta de la existencia de Pepina. En *Marianela*, el narrador, omnisciente, la nombra en una ocasión con el título de *señorita*, y otra con el de *hembra* (Pérez Galdós, 1993c: 659-664). En ambos casos, las intenciones sarcásticas y de animalización, respectivamente, parecen ser claras, ya que no se ofrecen informaciones mínimas en cuanto a semblanza o etopeya. Se ofrece una sucinta descripción de su aspecto físico de forma conjunta con su hermana Mariuca: «eran muy apechugadas, muy derechas, fuertes y erguidas como Amazonas» (1993c: 665). Aunque el narrador la presenta en esta novela como una muchacha dura y trabajadora, en *El doctor Centeno* incluso prescinde de este personaje, no aportando información adicional. Por otra parte, Felipe Centeno –quien no se refiere a su hermana en *Marianela*– introduce en la segunda obra la única remisión acerca de Pepina, toda vez que se refiere a ella para otorgarle el trato de hermana, además de indicar la relación de noviazgo de esta con un paisano militar: «me fumé un cigarro que me dio ayer Mateo del Olmo, sargento de la *desartillería*. Es de mi pueblo, trabajó en mis minas, y fue novio de mi hermana Pepina...» (Pérez Galdós, 1994b: 300).

4.3.2.22 Pepita Ballester

Este personaje, que aparece en *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Miau* (1888), da vida a la esposa de Federico Ruiz, quien, a su vez, encarna a uno de los personajes secundarios más singulares del universo novelesco de Pérez Galdós. Pepita Ballester podría asimilarse al tipo galdosiano de mujer supeditada a las figuras familiares cercanas, sin arbitrio o poder de decisión. Se trata de una mujer optimista, diestra en el manejo y gobierno de su casa, sin mayores pretensiones autónomas. En ese sentido, su personaje se encuentra cercano a la de Cucúrbitas o a la de Muñoz y Nones. Aun a pesar de que se trata de un personaje expandido en su reaparición mediante una historia interna proseguida, esta circunstancia no es suficiente para que este sea considerado de gran interés para los propósitos de este estudio, ya que carece, por otra parte, de evidencias que reflejen un uso destacable de la intratextualidad.

En cuanto a la construcción del personaje, debe ser señalado que en *Fortunata y Jacinta* Pepita no cuenta con ninguna profundidad, ya que no aparece presencialmente ni cuenta con discurso, carencia esta última que se extiende a su reaparición. En cuanto a *Miau*, si bien Pepita Ballester adquiere matices como su abnegación, destreza económica o su optimismo, no se trata de un personaje profundo bajo ninguna circunstancia, debido a que, por añadidura, su relevancia es ínfima en *Miau* en su calidad de figura muy secundaria, desprovisto de relevancia de cara a la trama o en relación con sus personajes principales. Por lo que se refiere a las distintas perspectivas que facilitan las voces narrativas, resulta notorio que en *Fortunata y Jacinta* el narrador no emite discurso alguno acerca del personaje. En cuanto a *Miau*, el personaje es presentado como esposa de Federico Ruiz, una mujer abnegada que sobrelleva las estrecheces económicas de su vida de casada (Pérez Galdós, 2001b: 43-44). Este narrador evalúa, así, positivamente a Pepita Ballester: «era una alhaja [...] la eficaz Providencia suya era su carácter, aquella predisposición optimista, aquel procedimiento ideal para convertir los males en bienes y la escasez adusta en risueña abundancia» (2001b: 44). No se ofrece descripción, semblanza ni retrato del personaje. En una relación estrecha con la ausencia de la voz narrativa en *Fortunata y Jacinta* respecto al personaje, debe destacarse que en dicha novela su aparición es posible mediante la voz de Segismundo Ballester, quien considera a su hermana un ser querido al que proteger, y que se ha casado con alguien poco práctico, Federico Ruiz: «hoy se casa mi hermana con ese a quien llaman el *distinguido pensador*⁸⁵» (Pérez Galdós, 1993a: 887); «a mi madre y a mi hermana no quiero hacerlas ayunar. El pobre *pensador*, mi ilustre cuñado, está mal de intereses, y si yo no tiro del carro, los ayes y lamentos pidiendo pan se han de oír en Algeciras» (1993a: 1077). Tal como se puede constatar, la existencia ficcional de Pepita Ballester no da lugar a su presencia directa o a sus intervenciones discursivas, circunstancia que, sin duda, refleja el carácter muy secundario de este personaje.

4.3.2.23 Rafael del Horro

Personaje sin evolución alguna, aunque cuenta con cierto interés en cuanto a la recurrencia, a pesar de que en la segunda novela su presencia se produce de forma únicamente nominal. Por otra parte, Rafael del Horro –cuyas apariciones se limitan a *Gloria* (1877) y *La de Bringas* (1884)– carece de intervenciones discursivas en su reaparición, así como de verdaderas apariciones que permitan constatar un auténtico desarrollo como

⁸⁵ En cursiva en el original.

personaje. Rafael asume el papel de tipo galdosiano arribista, adulator. Personaje fatuo y engañoso, posee la habilidad de decir aquello que su interlocutor quiere oír. El personaje de Rafael tiene cierta relevancia en *Gloria*, en su papel de pretendiente fallido de la protagonista, pero su peso, propio de un personaje muy secundario, no logra cambio alguno en la trama principal de esa novela. En cuanto a *La de Bringas*, su aparición es meramente nominal. En cuanto a la construcción que se lleva a cabo de este personaje por parte de las distintas voces novelescas, tan solo interesa para los propósitos de este estudio la que proviene de su reaparición en el mundo galdosiano, limitada, por cierto, a una oración del narrador –ninguno de los personajes emite información sobre Rafael en *La de Bringas*– en la que se le alude con consecuencias de orden intratextual, que se muestran acto seguido.

A pesar de las carencias destacadas en líneas generales, resulta de interés el cuidado prestado en el caso de este personaje en cuanto a la coherencia interna de su historia y relaciones. En ese sentido, en *La de Bringas* es posible extraer una referencia intratextual en el siguiente fragmento: «Las chicas de Lantigua y la Sudre invadieron desde muy temprano la habitación de doña Tula, que por razón de su cargo bajó muy emperejilada, dejando el gracioso rebaño a cargo de una señora que la acompañaba. ¡Cuánto de divertieron aquel día, y cuánto hicieron rabiar a los pollos Leoncito, Federiquito Cimarra, el de Horro y otros no menos guapos y bien aprovechados!» (Pérez Galdós, 1985a: 84; 1994c: 31). Esa breve alusión es, de hecho, vinculable con el conocimiento previo que Gloria y Rafael afirmaban tener en *Gloria*, en donde Rafael le recuerda a ella ese lugar que, con completa coherencia, se materializa en *La de Bringas*, novela publicada siete años más tarde: «El mes pasado la vi a usted por última vez en casa de su tía...» (Pérez Galdós, 1994c: 248).

Respecto a ese vínculo intratextual que se establece entre esas dos novelas, resulta pertinente añadir cierta información en cuanto a los espacios novelescos de este personaje. En *Gloria*, Rafael vive en la casa de su amigo el cura don Silvestre Romero, pero visita con frecuencia la casa de los Lantigua. En la misma novela, el personaje mismo afirma que se hallaba un mes antes en una tertulia en casa de Buenaventura de Lantigua. Además, Juan de Lantigua le sitúa en Madrid en el pasado. Esa información se ve corroborada, en fin, en *La de Bringas* cuando es situado en la casa de doña Tula, camarera de la reina, razón que permite constatar el cuidado con el que Galdós manejó el marco espacial de su producción novelesca incluso en el caso de un personaje muy secundario.

4.3.2.24 Ramón Trujillo y Fernández

No se trata este personaje de un caso de interés para los propósitos generales de este trabajo, a pesar de que su existencia en el mundo novelesco galdosiano se extiende a cuatro novelas –*Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885) y *Fortunata y Jacinta* (1887)– ya que Trujillo no experimenta evolución como personaje, al margen de ciertos leves detalles de progresión en su historia interna. Por añadidura, la intratextualidad no ha sido empleada, lo que coadyuva en gran medida a descartarlo como relevante. En ese sentido, en *La de Bringas* no hay presentes marcas de referencialidad o de intratextualidad, circunstancia que se reproduce en *Lo prohibido*, donde tampoco hay muestras de intratextualidad, así como tampoco marcas referenciales a su pasado novelesco, al igual que en *Fortunata y Jacinta*, novela que cierra su participación ficcional. Este personaje puede asimilarse al tipo galdosiano de hombre rico de negocios trabajador y honrado, además de astuto. Ramón Trujillo, así, se encuentra muy cercano a Mompous y Bruil, Arnaiz *el gordo* o Pedro Fúcar.

En lo que se refiere a la importancia o la complejidad del personaje, puede destacarse que en *Tormento* asume un personaje muy secundario, con una relevancia escasa en la trama principal de la novela, ya que es quien impulsa a una de las pretendientes de Agustín Caballero. En el caso de *La de Bringas*, la relevancia de este personaje es meramente referencial, sin incidencia sobre la trama o sobre los personajes más importantes de la novela. En cuanto a *Lo prohibido*, su relevancia es muy escasa, referencial; se trata de un personaje muy secundario, sin incidencia sobre la trama principal y muy escasa en relación con José María Bueno de Guzmán, el protagonista. En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, el personaje ocupa un papel meramente figurativo, referencial, sin peso ni incidencia de ningún tipo en la trama, así como sobre los personajes principales. En términos de profundidad de construcción de personaje, debe aducirse que en *Tormento* el personaje no cuenta con profundidad, ya que carece de interioridad y apenas emite discurso. De esta forma, Ramón Trujillo es percibido como un personaje plano, previsible y definido tan solo a partir de pocos rasgos que lo definen: honradez, riqueza y ambición familiar. En lo que se refiere a *La de Bringas*, su complejidad es muy escasa, ya que está desprovisto de interioridad e incluso de discurso, vicisitud que se reproduce en *Lo prohibido*, novela en la que Trujillo nunca está de forma directa en ninguna escena. Por último, el personaje es irremisiblemente plano en *Fortunata y Jacinta*, ya que sus intervenciones son tan solo referenciales, desprovistas de discurso.

En cuanto a la construcción de Trujillo como personaje, resulta de relevancia contrastar las distintas perspectivas que suponen las voces del narrador y de los personajes, especialmente a partir de las reapariciones del personaje. El narrador presenta en *Tormento* al personaje como a un rico hombre de negocios amigo de Agustín Caballero, con quien quiere casar a una de sus hijas. Este narrador evalúa al personaje positivamente: «el honrado banquero» (Pérez Galdós, 1994b: 752). Se ofrece una breve semblanza de este personaje, pero no una descripción de él: «había casado con la hija única de Sampelayo, estaba al frente de la antigua y respetable casa de Banca de Madrid» (1994b: 751). En *La de Bringas*, por su parte, el narrador presenta al personaje como a un prestigioso banquero que es referencia dentro de su negocio. Dentro del pensamiento de uno de los personajes, se evalúa a Trujillo como a un valor seguro, rico por sus méritos: «buscaría más sólidos y eficaces apoyos en los Fúcares, los Trujillo, los Cimarra y otras familias de la aristocracia positiva» (Pérez Galdós, 1994c: 217). En cuanto a *Lo prohibido*, Galdós introduce al personaje como a un poderoso y experto banquero, que pretende casar a su hija Victoria –infructuosamente– con el autodiegético José María Bueno de Guzmán, dado que confía en él como sólido hombre de negocios. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, por último, el narrador presenta al personaje como conde, y casado con una hija de Casarredonda, aunque no incluye descripción ni valoración sobre este personaje.

En lo que se refiere, desde otra perspectiva, al punto de vista de los personajes, debe ponerse de relieve el hecho de que Trujillo solo interviene discursivamente en *Tormento*, su primera novela. En dicho texto, el personaje se expresa en una sola ocasión mediante discurso directo: «Verán ustedes cómo ese hombre va a traer a su casa una tarasca» (Pérez Galdós, 1994b: 753). Además, mediante discurso indirecto: «*Júpiter tonante* llamábale Trujillo» (1994b: 753). De esas muestras, las únicas del discurso del personaje en su deambular ficcional, puede colegirse que emplea un registro de cortesía no exento de ciertos usos coloquiales, además de, por otro lado, términos de origen culto.

En cuanto a las intervenciones de otros personajes, resulta pertinente aludir a estas a lo largo de sus cuatro novelas, ya que ofrecen una dimensión que complementa el alcance y desarrollo de Trujillo, a diferencia de la suya y de la voz narrativa. En *Tormento*, Felipe Centeno, de forma genérica y junto a otros dos personajes, le cree bondadoso: «el señor de Arnáiz, el señor de Trujillo y el señor de Mompous. [...] Son buenas personas» (1994b: 688). En cuanto a *La de Bringas*, Gonzalo Torres, mediante discurso indirecto, presenta a Trujillo como dueño de un banco que ha pagado a Refugio Sánchez Emperador: «le dijo pocos días antes que Refugio había cobrado en casa de Trujillo» (Pérez Galdós, 1994c: 198).

En esa misma obra, Rosalía Bringas Pipaón cree a Trujillo un solvente banquero: «Sé que has cobrado en casa de Trujillo no sé cuánto...» (1994c: 202). En cuanto a *Lo prohibido*, Isidro Barragán considera al personaje como a alguien pudiente: «Trujillo que gira diez millones de reales al año, y tal y cual» (Pérez Galdós, 1994c: 519). Cristóbal Medina, por su parte, cree a Trujillo un hombre de negocios, y su banco un lugar habitual y normalizado para estos: «¿No ha ido usted esta semana al escritorio de Trujillo?» (1994c: 639). En última instancia, en *Fortunata y Jacinta* tan solo un personaje ofrece información acerca de Trujillo. En efecto, Arnaiz *el gordo*, no sin cierta ironía, le reconoce como conde, y considera que pertenece a la nobleza por derecho: «ya sabéis que me le han hecho conde... le he dicho que adopte por escudo un frontil y una jáquima con un letrero que diga: Pertenecí a Babioca...» (Pérez Galdós, 1993a: 18).

4.3.2.25 Segundo Cordero

Al igual que en el caso de Juan Bragas de Pipaón, la relevancia de esta figura está relacionada con los *Episodios Nacionales*, aunque de forma indirecta, ya que en la segunda serie la familia Cordero contaba con una presencia notable, personificada en Primitivo y Benigno Cordero. En su caso, la conexión se establece en virtud de la tienda de encajes que su padre Benigno le legó. Si bien la singularidad del nombre de este personaje podría sugerir una utilización intencionada de la aptronymia, el vacío significativo en cuanto a los rasgos de Segundo Cordero convierten en ineficaz esta perspectiva. En todo caso, no puede haber duda de que se trata de un personaje sin relevancia para los propósitos de este estudio, debido a su irrelevancia, ausencia de intervención, nulo desarrollo e inexistentes aspectos intratextuales. Este personaje podría ser asimilable al del tipo galdosiano convencional, aunque gris, de los comerciantes tradicionales de Madrid. En *Tormento* (1884) y en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), las únicas novelas en las que este personaje aparece, Cordero no cuenta con ninguna profundidad, ya que no tiene discurso, así como tampoco apariciones efectivas. Por lo que se refiere a la relevancia que tiene en ambos casos, esta es prácticamente inexistente en el caso de *Tormento*, ya que se trata de un personaje referencial y de una aparición simple. Asimismo, en *Fortunata y Jacinta* el personaje es meramente una referencia irrelevante de todo punto.

En términos de intratextualidad novelesca, debe ser constatado que en *Fortunata y Jacinta* no hay evidencia de referencialidad en relación con este personaje, como se ha señalado previamente. A ese respecto, resulta claro que la mera aparición nominal,

descontextualizada de un personaje en su reaparición no alberga por sí sola una significación relevante si no existen elementos de relación suficientes que activen esa posibilidad de cara al lector. En el caso de Segundo Cordero, la potencialidad referencial queda reducida debido a que el papel e importancia de este en su primera novela es mínimo, razón por la que sus intervenciones resultan meramente figurativas.

Esas consideraciones negativas efectuadas pueden ser corroboradas a partir de las distintas voces de la novela. En *Tormento*, el narrador no cuenta con discurso sobre Cordero. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el narrador presenta al personaje como dueño de una tienda de blondas, donde trabaja como aprendiz uno de los hijos de Isabel Cordero, hija de Benigno, de la misma familia: «los dos hijos, uno de los cuales hacía su aprendizaje en la tienda de blondas de Segundo Cordero» (Pérez Galdós, 1993a: 44). No se ofrece información sobre este personaje en forma de semblanza, etopeya o descripción. Por lo que se refiere a la perspectiva que ofrecen los personajes, solo existe en *Tormento*, lo que supone un contraste respecto a la voz narrativa. En esa novela señalada, Refugio Sánchez Emperador le cree un tendero en mal estado económico: «No hay nada ahora. Está Madrid muy malo [...] Como la gente no habla más que de revolución, dice Cordero que no entra una peseta» (Pérez Galdós, 1994b: 679). A ese respecto, debe señalarse que, en el ámbito relacional, Refugio es una empleada en la tienda de Cordero. En cuanto a la voz del propio personaje, esta brilla por su ausencia, como se ha indicado poco antes, aunque puede inferirse esta de forma indirecta del ejemplo introducido en relación con la voz de Refugio Sánchez Emperador.

4.3.2.26 Señora de Barragán

Este personaje, presente en *Lo prohibido* (1885) y *Realidad* (1889), supone un caso análogo a aquellos revisados en este apartado cuya dependencia relacional se evidencia en la denominación, a pesar de que, el patronímico de Bárbara es usado asimismo. Precisamente en relación con este aspecto, uno de las escasas particularidades por la que destaca este personaje consiste en el apelativo que recibe por parte de María Juana Bueno de Guzmán, uno de los personajes secundarios más relevantes en *Lo prohibido*: «Yo la llamo *No Cabe Más*, porque esta frase no se le cae de la boca, siempre que elogia algo; y ha de saber usted que no habla sino para ponderar sus cosas» (Pérez Galdós, 1994c: 521). Este personaje no resulta de interés para los propósitos generales de este estudio, ya que está escasamente desarrollado como tal. Bárbara podría ser asimilable al tipo galdosiano de esposa enriquecida burguesa pretenciosa, ansiosa de hacer alardes de apariencia ante la sociedad.

Por otro lado, los elementos de relación entre las diferentes apariciones no existen, un factor determinante que lo descarta como objeto de ulteriores análisis en el sentido de los resultados positivos. A este respecto, un componente de gran potencial para el recurso de la intratextualidad lo habría supuesto la reutilización del apelativo antes reflejado, pero esa posibilidad no tiene lugar. La novela *Realidad* no constituye una continuación en ningún sentido de *Lo prohibido*. La historia interna del personaje no presenta avances, por otra parte, y, en lo que se refiere a la coherencia interna del personaje, esta es respetada en los parámetros básicos de su construcción, lo que coadyuva, con todo, a que Bárbara tenga unidad en la comprensión global de las dos novelas. En términos de complejidad, puede aducirse que en *Lo prohibido* el personaje es superficial, plano, sin profundidad, ya que no cuenta con discurso, interioridad ni evolución constructiva como carácter, que se encuentra limitado a unos pocos rasgos básicos como la fatuidad, la pretenciosidad y la torpeza. En cuanto a *Realidad*, el personaje es incluso menos complejo, ya que se encuentra circunscrito a su mínima expresión en cuanto a caracteres básicos definitorios.

En lo que se refiere, por otro lado, a las distintas voces discursivas como perspectivas de construcción del personaje, debe destacarse un fenómeno presente en la primera de las novelas en las que aparece este personaje. En *Lo prohibido*, el narrador, autodiegético y muy subjetivo, evalúa negativamente al personaje, a quien apoda incluso, siguiendo la iniciativa de María Juana Bueno de Guzmán, contaminando su discurso con el de ella, en todo caso: «Yo era más bruto que Constantino, más tonto que Barragán, más simple que *No Cabe Más*⁸⁶» (Pérez Galdós, 1994c: 524); «bastante antipática» (1994c: 521). Este narrador efectúa una descripción del personaje: «Componíase de un gran montón de carne blanca y blanducha, de una boca enorme, de unos ojos fríos y claros» (1994c: 521).

En cuanto a la propia señora de Barragán, su discurso en *Lo prohibido* es referido tan solo de modo indirecto; se puede apreciar la recursividad de cierto enunciado, que es enfatizada: «*No cabe nada más* rico que las cortinas de su sala; *no cabe nada más* ligero que su berlina doble suspensión; *no cabe nada más* elegante que el vestido que le ha hecho Esperancita...» (1994c: 521). Respecto a la temática de este discurso indirecto, gira en torno al mundo de las apariencias sociales. Por otra parte, en la novela dialogada *Realidad* el personaje no cuenta con discurso, ya sea propio o indirecto. Por lo que se refiere a otros personajes, al margen del punto de vista ya esgrimido del narrador homodiegético José M^a Bueno de Guzmán, debe darse cuenta de las intervenciones de estos en la reaparición del

⁸⁶ En cursiva en el original.

personaje, ya que resultan imprescindibles para la elaboración de Bárbara como personaje en este regreso novelesco. En la novela dialogada *Realidad*, Teresa Trujillo considera que Bárbara se viste estafalariamente: «Dime, ¿qué promontorio es aquel que se trae en la cabeza la de Barragán?» (Pérez Galdós, 2001b: 725). Augusta Cisneros, por su parte, la considera ridícula por su aspecto: «¡Qué mamarracho!» (2001b: 725). Por último, Cornelio Malibrán la cree una mujer pretenciosa, sin gusto: «las que no tienen arte para saber adaptarse las modas, se ponen hechas unos esperpentos» (2001b: 726).

4.3.2.27 Severiano Rodríguez

A pesar de que este personaje aparece hasta en tres novelas como *Lo prohibido* (1885), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Halma* (1895), carece de interés para los propósitos de este estudio, ya que no se cumplen los requisitos mínimos en este. En ese sentido, cabe aducir ante todo que la coherencia interna del personaje se rompe en las reapariciones. Además, este personaje no presenta ningún desarrollo, ya sea este externo o interno, además de que no se constata un uso intencionado del mecanismo de la intratextualidad en ningún momento. Este personaje podría ser asimilado al tipo galdosiano de los hombres de mediana edad decidores, avispados y simpáticos, personajes con un alto índice de pragmatismo, aunque dotados también de bondad y lealtad. No obstante, en sus reapariciones el personaje modifica significativamente sus rasgos, tornándose más hipócrita. Este personaje guarda gran semejanza con Manolo Peña o Juan Antonio Cienfuegos.

Por lo que se refiere a la importancia que Severiano Rodríguez tiene en sus distintas intervenciones, puede señalarse que en *Lo prohibido* cuenta entre los personajes secundarios de poca relevancia. Empero, este personaje tiene cierta incidencia sobre el protagonista José M^a Bueno, ya que desempeña un papel de apoyo importante, sobre todo, en las postrimerías de la narración. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, la relevancia del personaje es mínima, ya que se trata de un personaje utilizado como referencia; en ese sentido, su consideración como personaje de facto sería aventurada. En *Halma*, por último, su importancia es nula, ya que su presencia no asume el papel de ningún personaje destacado. En ese sentido, se trata el suyo de un personaje muy secundario, sin incidencia sobre la trama o sobre los personajes principales. En términos de profundidad como personaje, por otro lado, en *Lo prohibido* resulta un personaje plano, en rigor, ya que carece de interioridad – sea esta propia, discursiva, o abordada por el narrador–. No obstante, el personaje cuenta con muestras de discurso suficientes, así como del narrador, para generar su imagen de una

forma suficientemente elaborada como para señalarlo como bien caracterizado. En ese sentido, Severiano es un personaje verosímil e impredecible, lo que le consagra como personaje redondo, dotado con características muy diversas y creíbles. En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, en cambio, la profundidad del personaje es inexistente, ya que sus apariciones consisten en meras referencias, desprovistas incluso del discurso de este. En cuanto a *Halma*, la profundidad del personaje es casi inexistente, toda vez que el personaje no interviene de forma directa; por otro lado, apenas se ofrece información acerca de sus acciones o carácter.

En lo que atañe a las voces discursivas que construyen la identidad y alcance de Severiano, debe ser destacado ante todo que este personaje carece de discurso en sus dos reapariciones, circunstancia que limita decisivamente su desarrollo. En cuanto a la voz narrativa, resulta relevante prestarle atención respecto a las reapariciones del personaje. En *Torquemada en el purgatorio*, el personaje es presentado como alguien con parentesco con algunas de las familias mejor situadas de la sociedad, entre las que se cuentan los Romero, enemistados con los Águila y Torquemada (Pérez Galdós, 2003a: 485). Este narrador no ofrece semblanza del personaje en esta novela, así como tampoco descripción o evaluación alguna de este. En *Halma*, por otro lado, el narrador presenta al personaje como a un conocido de la protagonista –Catalina– que se resiste a apoyarla en un proyecto caritativo (Pérez Galdós, 1979: 102). Este narrador evalúa sus modales de comportamiento: «cerdeaba un poco, pero sin lanzarse resueltamente a la oposición, porque su urbanidad se lo vedaba» (1979: 102). Por otra parte, la voz narrativa lo reevalúa con posterioridad negativamente, pero de una forma mediatizada, a través del discurso indirecto libre de un personaje: «Severiano Rodríguez, otro que tal, mal revestido de una dignidad hipócrita» (1979: 226). El narrador, en otro sentido, no efectúa semblanza ni descripción del personaje tampoco en esta ocasión.

Por lo que se refiere a otros personajes, resulta ilustradora la panorámica que constituyen las diversas voces que aquí se han escogido como representativas. En *Lo prohibido*, M^a Juana Bueno de Guzmán le cree una persona de trato ameno, pero con aviesas intenciones: «Si viene esta noche tu amigo Severiano [...] le diré que venga a comer pasado mañana [...] prométeme formalidad. Severiano es demasiado malicioso» (Pérez Galdós, 1994c: 518). En *Torquemada en el purgatorio*, por su parte, Cruz del Águila considera al personaje alguien de poca palabra, a pesar de su posición política importante: «Monte-Cármenes y Severiano Rodríguez nos habían prometido que sería para usted una de las vacantes de senador vitalicio, y a vueltas de muchos cabildeos y conferencias salen con que

el presidente tiene compromisos y qué sé yo qué» (2003a: 514). En última instancia, de la novela *Halma* se ofrece un fragmento procedente de José Antonio Urrea, quien, por medio del discurso indirecto libre, considera al personaje un pretencioso hipócrita: «Severiano Rodríguez, otro que tal, mal revestido de una dignidad hipócrita» (1979: 226). En cambio, por medio del discurso directo, lo muestra como a un amigo y camarada de tertulia –le cita por su nombre propio: «Hace un rato nos contabas a Severiano y a mí que le habías visto» (1979: 110). Asimismo, le cree alguien importante e influyente: «He pensado que nadie puede ayudarme en esta pretensión como Severiano Rodríguez, el cual es, ya lo sabes, íntimo amigo del Obispo» (1979: 344).

4.3.2.28 Valeriano Ruiz Ochoa

Este personaje, cuya primera aparición tiene lugar en *Fortunata y Jacinta* (1887) y sus posteriores reapariciones en la novela dialogada *Realidad* (1889) y *Torquemada en el purgatorio* (1894), supone el último de los casos aquí considerados como irrelevantes o desprovistos de un interés superior para los propósitos de esta tesis. A ese respecto, no se trata de un personaje que tenga interés para este estudio, ya que no cuenta con desarrollo, carece de referencias intratextuales valiosas y su historia interna tampoco ha sido tratada o modificada con provecho. Este personaje podría ser asimilado al tipo galdosiano del banquero poderoso, rico y respetable –muy similar, entre otros, a Pedro Fúcar o Mompous y Bruil–, sin matices acerca de su ascenso o sobre su carácter. En términos de intratextualidad, se constata que tanto en la novela dialogada *Realidad* como en *Torquemada en el purgatorio* tan solo es posible inferir referencias de orden implícito, en manos del lector que ya conozca al personaje, ya que no se ofrecen indicaciones en ese sentido por parte del narrador.

En la novela dialogada *Realidad*, la coherencia interna del personaje se mantiene gracias a escasos rasgos básicos ofrecidos como la profesión u opulencia de Ruiz Ochoa. En lo que se refiere a serialidad o continuidad, esta no existe como nexo entre estas dos novelas. La historia interna del personaje no avanza en ningún sentido, ya que la información facilitada es casi inexistente. Por lo que se refiere a su segunda reaparición, no puede afirmarse que exista continuidad en lo que se refiere a la historia interna del personaje, quien, aun así, mantiene su coherencia interna. En *Fortunata y Jacinta*, la profundidad del personaje es casi inexistente, toda vez que no cuenta con intervenciones discursivas, y tan solo un par de apariciones presenciales. Se trata aquí de un ente instrumental, representativo

del comercio opulento de Madrid. En cuanto a *Realidad*, la profundidad del personaje es nula, con ningún matiz añadido destacable. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* este personaje es meramente referencial, por lo que se trata de un personaje de tipo plano, sin profundidad alguna. Respecto a la importancia que cabe atribuir a este personaje, debe señalarse que en *Fortunata y Jacinta* esta es minúscula, de carácter figurativo y referencial casi por completo. En cuanto a *Realidad*, tal vez la única importancia del personaje estriba en su instrumentalización como patrón de uno de los personajes secundarios, Luis Santana. En cuanto a *Torquemada en el Purgatorio*, en última instancia, la importancia del personaje es muy escasa también, ya que parece instrumentalizar cierto sector social de forma representativa.

Al margen de estas consideraciones vertidas en cuanto a la evolución del personaje, su construcción se refleja de un modo más directo mediante el contraste de las distintas voces novelescas. En *Fortunata y Jacinta*, el narrador presenta al personaje como a un opulento banquero, director de la banca Moreno, primo de Guillermina Pacheco y con un extenso, así como noble árbol genealógico tras de sí. Este narrador realiza una evaluación sobre el personaje, que contiene, a su vez, un matiz descriptivo: «la distinguida persona que hoy está al frente de la banca de Moreno» (Pérez Galdós, 1985a: 244). No obstante, no se ofrece semblanza, etopeya ni descripción de Ruiz Ochoa en esta novela. En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, la naturaleza dramatizada de esta novela excluye la posibilidad de la figura del narrador. Por lo que respecta a *Torquemada en el purgatorio*, se presenta al personaje como a un conocido y poderoso hombre de negocios, pero se excluye nuevamente ofrecer semblanza, descripción o evaluación de este (Pérez Galdós, 2003a: 414).

En cuanto a la voz del propio personaje, se ha evidenciado que esta no se introduce de forma directa en ninguno de los textos correspondientes. De este modo, en *Fortunata y Jacinta* Ruiz Ochoa no cuenta con discurso propio, ya sea este directo o indirecto, una circunstancia que se repite en la novela dialogada *Realidad*. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, por último, la voz del personaje se expresa tan solo mediante el modo indirecto: «¿Sabes lo que dijo anoche Ruiz Ochoa? Que en un mes habías ganado treinta y tres mil duros» (2003a: 431). A este respecto, tan solo se puede aducir que la temática de su discurso en esta novela es la estrictamente relacionada con la actividad económico-comercial que se le atribuye como hombre de negocios y banquero.

Respecto a los otros personajes, estos resultan fundamentales como figuras de construcción perspectivística de Ruiz Ochoa, aun a pesar de las limitaciones de este ya señaladas. En la novela dialogada *Realidad*, Manolo Infante le considera un reconocido

banquero, en cuya casa podría trabajar Luis Santana: «De ello me habló también, rogándome..., ya ven ustedes como no pierde ripio..., que intercediera con el Sr. de Orozco para que éste le recomendara á Trujillo y Ruiz Ochoa, en cuyo escritorio hay, según parece, una vacante de tenedor» (Pérez Galdós, 2001b: 658). En *Torquemada en el purgatorio*, por otro lado, Fidela del Águila considera al personaje un prestigioso hombre de negocios que reconoce la importancia de su esposo: «¿Sabes lo que dijo anoche Ruiz Ochoa? Que en un mes habías ganado treinta y tres mil duros» (2003a: 431). Otro personaje que ofrece información acerca de Ruiz Ochoa es el destacable personaje recurrente Francisco Torquemada, quien, mediante discurso probablemente falaz cree al personaje alguien que exagera su importancia: «¡Qué barbaridad! [...] Lo diría en broma. Y con esas cuchufletas *da pábulo*⁸⁷... sí, *pábulo*⁸⁸, a vuestras ideas exageradas sobre lo que yo tengo» (2003a: 431).

4.3.3 Personajes de interés limitado

A diferencia de aquellos personajes que han sido considerados como carentes de interés –debido a que su evolución está desprovista de los elementos de intratextualidad perseguidos en este estudio–, revisados en el anterior apartado, o de los que son apreciados en un sentido mucho más amplio, los 29 que aquí se revisan merecen una atención concreta, circunscrita, por lo tanto, a determinada dimensión que resulta particularmente sustancial en relación con los objetivos de la tesis. A ese respecto, las figuras analizadas en este punto revisten una consideración diferenciada debido a que constituyen ejemplos en los que, por ejemplo, ha sido empleada la utilización intencionada de la intratextualidad galdosiana de una forma puntual o digna de ser enfatizada. De esta forma, en contraste con los personajes de mayor interés –que reciben una consideración más minuciosa, revisada en cada una de las facetas de su construcción–, se presta atención tan solo a aspectos muy limitados porque en el resto de dimensiones no ofrecen resultados positivos. Así, un personaje de estas características sería aquel en el que, en cierta novela, se plasma un ejemplo de referencialidad digno de ser destacado, pero que, no obstante, no experimenta un desarrollo auténtico en su reaparición. En ese sentido indicado, la mera utilización de la dinámica intratextual, sin que el personaje en cuestión intervenga de facto en su reaparición, o cuente con voz o acciones que, verdaderamente, expandan su historia interna, no resulta suficiente para que se le

⁸⁷ En cursiva en el original.

⁸⁸ En cursiva en el original.

considere como un personaje que pueda ser equiparado en pie de igualdad con los contemplados como superiores.

Respecto a las consideraciones efectuadas en torno a la ontología de la categoría atendida en este punto, debe puntualizarse que, si bien las necesidades del análisis establecen como centro de este los criterios más oportunos, no se desatiende una revisión suficiente de los personajes correspondientes. De esta forma, en cada uno de los casos, junto a aquel aspecto que merece más relevancia, se ofrece una semblanza del personaje de similares características a la realizada en el apartado anterior, ya que, más allá de los fines particulares de esta tesis, este corpus puede constituirse como una herramienta útil en su calidad de inventario para este grupo de personajes como conjunto.

4.3.3.1 Agustín Sudre

El personaje de Agustín Sudre responde al tipo galdosiano, harto abundante a lo largo de su novelística, de noble empobrecido y tronado, sin ningún sentido de la moderación en relación con los gastos económicos o su respetabilidad, inexistente a ojos ajenos. El patriarca de la familia Sudre, marqués de Tellería, aparece hasta en cuatro novelas contemporáneas de Pérez Galdós, todas ellas desligadas entre sí, una circunstancia que otorga especial valor a sus reapariciones, ya que estas no deberían estar motivadas por razones de homogeneidad o continuidad respecto a un ciclo o serie: *La familia de León Roch* (1878), *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1885). De la participación del personaje en *El amigo Manso*, la primera reaparición de Sudre, cabe extraer que se ha hecho un uso básico de la referencialidad para extender el significado del personaje, y, por lo tanto, su horizonte ficcional. Otro tanto cabe decir en el caso de *La de Bringas* y *Lo prohibido*, novela esta última en donde, además, se han introducido elementos que han hecho avanzar la historia interna del personaje a lo largo de su trayectoria. Empero, en lo que se refiere al desarrollo del personaje, este no muestra una variación significativa, pues permanece fijo en torno a unas pocas características definitorias.

En lo que se refiere a la historia interna del personaje, precisamente, no hay datos que sugieran una línea de continuidad entre *La familia de León Roch* y *El amigo Manso*. En cuanto a *La de Bringas*, no obstante, diversas informaciones biográficas –anteriores en lo que se refiere a la temporalidad externa– que se narran sostienen la historia interna del personaje, así como del resto de su familia. En cuanto a *Lo prohibido*, hay dos datos referentes a la continuidad e historia interna del personaje. Por un lado, el final del declive económico de su familia, y, por otro, la ruptura de su matrimonio, otro cambio de estado

destacable para el lector que conoce la trayectoria del personaje. En cuanto a la importancia que este personaje asume en su devenir ficcional, puede constatarse que en ninguno de los casos resulta destacable. Así, en *La familia de León Roch* el personaje ocupa un papel secundario de relativa importancia, aunque sus intervenciones no inciden realmente en la trama. En *El amigo Manso*, por otra parte, el personaje ocupa un papel muy secundario. En lo que se refiere a *La de Bringas*, Sudre es un personaje muy secundario que parece actuar como complemento de su mujer, Milagros. En cuanto a *Lo prohibido*, por último, su única aparición es meramente referencial, sin intervención de ninguna clase en la trama novelesca. En una línea muy semejante a esta dimensión, la profundidad de Agustín no facilita concebirle como una figura compleja. En la primera de sus apariciones novelescas, el personaje está bien desarrollado, aunque no sea redondo, complejo e imprevisible; fuertemente caracterizado por unas pocas líneas básicas –estúpido, tronado, libidinoso e irresponsable–, se mantiene fiel a cuanto se espera de estas a lo largo de toda la novela, y no se ofrece acceso a su interioridad. En *El amigo Manso* no se añade ningún elemento de relevancia en cuanto a esta dimensión. En cuanto a *La de Bringas* o *Lo prohibido*, no se aportan detalles que expandan la caracterización del personaje, ni siquiera desde el punto de vista de sus anteriores apariciones, razón por la que, en suma, su caracterización no destaca en ningún momento.

Ahora bien, respecto a la faceta intratextual, Agustín Sudre revela aquellos elementos que merecen ser destacados en el presente apartado. En *El amigo Manso* hay muestras de referencialidad hacia *La familia de León Roch*: «quien de oídas conocía desde algunos atrás por lo que me había contado su yerno y mi amigo León Roch» (Pérez Galdós, 1994b: 107); además: «encarnizado enemigo de las utopías [...] santo varón que llamaba logomaquias a todo lo que no entendía» (1994b: 107). En efecto, el lector informado conoce esas particularidades del personaje –ya expresadas en esa novela–, así como esa información acerca del pasado del personaje. En cuanto a intratextualidad, o datos no evidentes pero perceptibles para el lector informado, no hay elementos que añadir. En *La de Bringas* hay un interesante apunte intratextual en el siguiente extracto: «Me ha dicho Milagros que de algunos meses a esta parte se dedica a las criadas» (Pérez Galdós, 1994c: 58); como se puede apreciar, su futuro como marido infiel ya es perceptible en esta novela, temporalmente anterior en términos externos. Por último, *Lo prohibido* aporta informaciones relevantes en cuanto a referencialidad; por un lado: «Raimundo, hablando del completo hundimiento de la casa de Tellería», por otro lado: «León Roch había suspendido la pensión que pasaba a Milagros. Ésta y el pobre marqués vivían separados y en la mayor miseria» (1994c: 373).

Ese fragmento recupera, por ejemplo, datos relevantes para el lector que conoce la historia interna del personaje, ya que el término completo indica la finalización de un proceso, conocido por el lector adecuado.

En cuanto a cómo las diversas voces de la novela han configurado este personaje, resulta tan solo pertinente destacar, de forma representativa, las de ciertos personajes, ya que la perspectiva del narrador es muy reducida en este caso. Asimismo, la voz de Agustín Sudre está reducida casi por completo a sus intervenciones en su primera aparición novelesca. En *La familia de León Roch*, Pedro Fúcar –personaje similar en cuanto a clase social, opuesto en lo que se refiere a carácter– le considera un noble arruinado, además de poco despierto; aquí utiliza discurso indirecto para referirse a él: «Dicen que en esa familia, todos, desde el marqués hasta Polito, tienen la cabeza a pájaros» (Pérez Galdós, 1994a: 15). Por su parte, Milagros –esposa del personaje– le conoce como un irresponsable derrochador, ridículo: «Tu padre político es un perdido [...] La conducta de Agustín es indefendible... ¡a su edad! [...] me repugna ver al marqués hecho un viejo verde [...] Mi buen marido gasta lo que no tiene ni puede tener en toda su vida» (1994a: 57-58). Dado que en *El amigo Manso* este personaje recibe muy escasa atención por parte del subjetivo narrador Máximo Manso, se da cuenta de otro punto de vista perteneciente a *La de Bringas*. En esta obra, la misma Rosalía Bringas perfila a Sudre como un vago irresponsable: «¡Ah! Ese badulaque, ese zanganote del marqués tiene la culpa. Está empeñado hasta los ojos, y el día en que los acreedores se echen encima, no tendrá camisa que ponerse» (1994c: 57). En *Lo prohibido*, en última instancia, el locuaz Raimundo Bueno de Guzmán, por medio del discurso indirecto –el narrador le cita–, informa de un Sudre arruinado y mendigando. Además, emplea el discurso directo para añadir que incluso acudió al rey: «la semana pasada –concluyó Raimundo–, fue el pobre señor a Palacio con el cuento de siempre. El Rey sacó cinco duros y poniéndoselos en la mano, le volvió la espalda» (1994c: 373).

4.3.3.2 Alejandro Miquis

El caso de este personaje constituye una de las singularidades más relevantes en el ámbito de los personajes recurrentes, e incluso en el marco más amplio de la novelística galdosiana, ya que, a pesar de intervenir *de facto* tan solo en una novela, alberga una importancia merecedora de ser aquí plasmada. Alejandro Miquis aparece en el universo de Pérez Galdós en primera instancia en *La desheredada* (1881) bajo la forma de un hermano de Augusto Miquis ya desaparecido. Posteriormente, sin embargo, Alejandro regresa como uno de los personajes principales de *El doctor Centeno* (1883), para reaparecer, por último,

en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), donde se le evoca de forma exclusivamente referencial, toda vez que, en términos de temporalidad externa, Alejandro ya ha fallecido en relación con el presente narrativo correspondiente. Por sus características y acciones, este personaje podría asumir el tipo de joven romántico idealista: buen corazón, generoso, simpático, inútil para la existencia práctica. A diferencia de Francisco Sainz del Bardal, personaje abordado junto a otros de características más insustanciales, el mayor de los Miquis no representa un rol artificioso, impostado.

Este personaje supone uno de los escasos ejemplos en las novelas contemporáneas de permutación entre la irrelevancia y el protagonismo, junto a Isidora Rufete, quien, a propósito, aparece también por primera vez en el universo galdosiano en *La desheredada*. Así, en *La desheredada* la relevancia del personaje es inexistente, ya que su devenir en esta obra es meramente alusivo. Por el contrario, en *El doctor Centeno* asume uno de los personajes principales, formando parte esencial de las principales tramas de esta novela. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, su única aparición es de tipo nuevamente referencial –acerca del pasado–, por lo que su relevancia en el curso de texto es prácticamente inexistente. En términos de profundidad como personaje, en *La desheredada* Miquis no es tratado como tal, ya que no cuenta con voz ni acciones en el presente narrativo de ese texto. En cuanto a *El doctor Centeno*, aun a pesar del profuso tratamiento que recibe el personaje, este no es redondo en todos sus términos. El personaje cuenta con vida interior, y todos los matices de su personalidad están explicitados; empero, sus características –idealismo, bondad, entrega, alegría, genio– le definen y hacen previsible de principio a fin, restándole verosimilitud. Así, Alejandro Miquis es el simpático y buenazo personaje romántico que cabe esperar de principio a fin. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, no se aporta información significativa para la construcción del personaje en la única aparición –de carácter referencial– de este en la novela.

En cuanto a la utilización del recurso a la intratextualidad, esta es administrada en escasas pero hábiles dosis. En el caso de *El doctor Centeno*, la intratextualidad de carácter explícito es inexistente. En cuanto a referencialidad, tan solo la información vinculada a la clase de estudios que realiza el personaje, así como su origen, delatan la previa aparición del personaje en una novela precedente: *La desheredada*. En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, la única aparición del personaje aporta el dato referencial de que este asistía a clase en la universidad; por lo que se refiere a intratextualidad, este extracto es interesante: «Miquis que se murió el 64 soñando con la gloria de Schiller» (Pérez Galdós, 1993a: 3). En

efecto, ese sueño evoca al lector informado las aspiraciones de gloria dentro del campo literario que este personaje albergaba en *El doctor Centeno*.

Como puede deducirse de un caso como este, en el que la coherencia temporal externa resulta fundamental, el cuidado de ese factor es de vital importancia para que la historia interna del personaje resulte verosímil. En ese sentido, la reaparición del personaje en *El doctor Centeno* constituye una analepsis en relación con la historia interna del personaje, toda vez que los hechos se remontan a 1863-1864, unos años atrás respecto a *La desheredada* (1872). El hecho de que el personaje fallezca en *El doctor Centeno* ocasionará que, obviamente, cualquier aparición fijada a un marco espacial posterior se produzca de forma referencial. En lo que se refiere a la serialidad y continuidad, la base textual que ofrece *El doctor Centeno* se ajusta sin problemas a los pocos datos que se cuentan acerca del personaje en *La desheredada*, posterior temporalmente aunque previa en términos de publicación. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, la continuidad coherente de la historia interna del personaje está adecuadamente contemplada, ya que el momento en que este aparece en la novela está bien ajustado en términos temporales. Por otra parte, no se aporta ningún dato nuevo en referencia a esa historia interna de Alejandro Miquis: era condiscípulo de Juanito Santacruz, asistía a clase a la universidad y se destacaba por sus travesuras en clase.

Por cuanto se refiere a la construcción del personaje desde las distintas instancias discursivas novelescas, se ha de partir en primer lugar de la perspectiva del narrador. En *La desheredada*, este da cuenta del personaje como de alguien que estudió leyes y que murió «de una enfermedad terrible» (Pérez Galdós, 1994a: 521) en un pasado cercano impreciso. Además, se informa de que es hermano mayor de Augusto Miquis. En esta novela no se ofrece descripción, etopeya ni valoración acerca del personaje. En lo que se refiere a *El doctor Centeno*, el narrador evalúa al personaje: «su mente poderosa, aunque infantil, no sabía descender a la realidad desde el firmamento de las leyendas» (1994b: 423); «Era el mismo demonio aquel Miquis; ¡y qué cosas se le ocurrían!» (1994b: 390). A lo largo de la novela, el narrador muestra al personaje como sumamente idealista y generoso, un joven que dilapida todo el dinero que obtiene por agasajar a sus amigos y seres queridos descuidando su propia salud. Se ofrece semblanza del personaje, así como de su familia: «Cuando el primogénito de Piedad, Alejandrino, hecho ya un hombre y con lisonjeras esperanzas de serlo de provecho, fue a estudiar a Madrid» (1994b: 409); «Era un niño de éstos que son la admiración del pueblo en que nacieron, del cura, del médico y del boticario» (1994b: 458). Por último, en *Fortunata y Jacinta* informa de un Alejandro que asistía a la universidad en la misma época que Juanito Santacruz, Villalonga, Zalameiro y Joaquín Pez. Se le cuenta

realizando gamberradas en esas aulas, además de que falleció en 1864 comportándose como un idealista (Pérez Galdós, 1993a: 3).

En cuanto a las voces de los personajes, se debe anteponer que el personaje carece de intervenciones directas o indirectas en aquellas novelas en las que su participación consiste tan solo en una referencia. Respecto a los otros personajes, la inclusión de sus aportaciones resulta de más relevancia. Así, Augusto Miquis –como ya se ha señalado– hace referencia en *La desheredada* a su hermano mayor ante Isidora Rufete, alguien con quien compartía las vacaciones y la compañía de su padre en Tomelloso: «¿No se acuerda usted tampoco de mi hermano Alejandro? ¿No se acuerda usted de que algunas veces por vacaciones íbamos acompañando a mi padre?» (1994a: 488). En cuanto a *El doctor Centeno*, resulta de interés dejar evidencia de unas pocas perspectivas, que obran como panorámica respecto a Alejandro Miquis. Federico Ruiz, por ejemplo, le considera un estúpido por no pensar más en sí mismo: «Este pobre Miquis es de lo más inocente...» (1994b: 297). De parecida opinión parece ser Isabel Godoy, tía del personaje, quien le conceptúa como un buen joven desaprovechado: «no supo o no quiso emplear aquel dinero en instruirse y afinarse; gastólo en francachelas [...] Se entregó a los desvaríos y excesos de la pasión amorosa» (1994b: 576). En un sentido opuesto, Felipe Centeno le valora como a la mejor persona que haya conocido: «Hombre de mejores entrañas no creo que haya nacido [...] Todo en él era verso, todo música. Mi amo sonaba, sí, sonaba como las panderetas» (1994b: 605). Por último, el simpar José Ido del Sagrario evalúa a Alejandro como a un soñador, un hombre poco práctico: «Mal terrible es ser hombre-poema en esta edad prosaica» (1994b: 605). En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, por su parte, no hay constancia de ninguna intervención discursiva por parte de los personajes acerca de Alejandro Miquis.

4.3.3.3 Antonio Álvarez Tuñón

Este personaje, que ostenta un título nobiliario –se trata del marqués de Cícero–, aparece en un número tan elevado como seis novelas contemporáneas. Tras su primera aparición en *Lo prohibido* (1885), el marqués reaparece en *La incógnita* (1889), *Realidad* (1889), *Tristana* (1892), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Halma* (1895). A pesar de esa prolijidad, se trata de un personaje de interés limitado de cara a los propósitos de este estudio debido a que supone un caso en el que apenas se produce desarrollo interno del personaje. A ese respecto, debe añadirse que Álvarez Tuñón evidencia una expresividad muy escasa, carente incluso de discurso interior. En otro sentido, los aspectos intratextuales son marginales a lo largo de las reparaciones de Cícero, lo que conduce a concluir que este

personaje no ha recibido un tratamiento que permita comprenderlo dentro de unos límites verdaderamente expandidos. En lo que se refiere a su tipología como personaje galdosiano, Cícero podría ser asimilado a los nobles fatuos, necios y ajenos a la realidad de cuanto les rodea. El marqués de Cícero se encuentra cercano a un personaje como Luciano Sudre, pero carece de toda maldad, así como del defecto del despilfarro.

En *Lo prohibido*, este personaje ocupa un papel muy secundario, ajeno a la trama principal y en relación con los personajes más importantes. En cuanto a *La incógnita*, el personaje ocupa un papel muy secundario, circunstancial y, por lo tanto, sin relevancia de ningún tipo en cuanto a la trama o sus personajes principales, circunstancia que se repite en los casos subsiguientes de *Realidad*, *Tristana*, *Torquemada en el purgatorio*, y *Halma*. En cuanto a la profundidad del personaje, esta supone una consecuencia directa de la mínima relevancia con la que cuenta, ya expuesta. En *Lo prohibido* el personaje es tratado de un modo muy superficial, ya que no cuenta con apenas discurso, y no tiene interioridad. De este modo, el personaje ha de considerarse como plano, caracterizado por unos rasgos simples como la simplicidad, la vanidad y la cobardía. En el caso de *La incógnita*, el personaje es catalogable como plano, toda vez que es mostrado tan solo de forma superficial, y no cuenta con discurso ni interioridad. En este sentido, tan solo se refieren sus características básicas de simplicidad y escasa capacidad intelectual. En cuanto a *Realidad*, el personaje adquiere algún rasgo de construcción superficial como mayor sensatez, capacidad para la ironía y para la crítica sociopolítica, lo que matiza bastante su perfilado inicial de simpleza. No obstante, aún es definible como un personaje plano, previsible. En el caso de *Tristana*, el personaje es una mera referencia básica, sin profundidad, discurso ni buceo interior, una circunstancia muy cercana a la que ocurre en *Torquemada en el purgatorio*, en donde el personaje no cuenta con expresión ni interioridad, además de carecer de las características básicas de su configuración. Por último, en *Halma* el personaje no cuenta tampoco con profundidad, ya que sus apariciones se limitan a dos, sin apenas parlamento ni acceso a su interior, por lo que es presentado como un personaje plano.

Respecto a la dimensión de la intratextualidad galdosiana, esta ha sido empleada en su forma explícita de manera muy escasa. En *La incógnita*, hay muestras de intratextualidad en la presentación del personaje en esa novela: «Practica el *nosce te ipsum*⁸⁹ tan al pie de la letra, que jamás se permite el intento de formular una idea propia» (Pérez Galdós, 2001b: 351); naturalmente, esa carencia intelectual ya había sido introducida en *Lo prohibido*. En

⁸⁹ En cursiva en el original.

un sentido paradójico, resulta quizá interesante señalar que en las dos primeras novelas en las que aparece este personaje se produce el paralelismo de un anfitrión que muere, ya que en ambos casos Cícero es visitante en su casa, y acude al entierro; no hay referencias explícitas a su pasado novelesco. En el caso de *Realidad*, tan solo es interpretable como un rasgo intratextual una intervención en la que Manolo Infante fuerza una conversación sobre caza con este personaje, conocida temática predilecta suya (2001b: 529-530). En cuanto a *Tristana*, no hay evidencia –al margen del supuesto sentido implícito de su aparición nominal– de intratextualidad, así como tampoco de referencias al pasado novelesco de Cícero, una circunstancia que se reproduce asimismo en *Torquemada en el purgatorio*. Por último, en *Halma* no hay presencia constatable de elementos de relación intratextual o referencial. En todos estos casos, en suma, su reaparición adquiere un carácter figurativo, exento de las posibilidades interpretativas que posee un uso intencional, más explícito, por lo tanto.

En otro orden de cosas, resulta preciso dar cuenta de la evolución del personaje desde el punto de vista que facilitan las diversas voces novelescas, las cuales ofrecen un panorama muy desigual, como queda reflejado en primer lugar a través de la perspectiva narrativa, que solo presta verdadera atención a Cícero en su primera aparición en el mundo galdosiano. En *Lo prohibido*, este personaje es presentado por el narrador como recién titulado marqués de Cícero, tío de Pepe Carrillo, un hombre de escasa inteligencia aficionado a «vestirse bien, cazar y retratarse» (Pérez Galdós, 1994c: 354). Este narrador, fuertemente subjetivo, efectúa una descripción y retrato del personaje: «Era lo que antes se llamaba un real mozo [...] Tenía largos y lucidos bigotes [...] No he visto nunca una cabeza más hermosa» (1994c: 355). Además, el narrador evalúa al personaje, ofreciendo asimismo una etopeya de él: «falta de seso [...] Lo bueno que tenía el marqués era que no murmuraba de nadie [...] ni envidian ni son envidiados [...] Aquel bendito debía su insignificancia a la carencia absoluta de ideas» (1994c: 355). Se ofrece una breve semblanza de Álvarez: «Era primo de Angelita Caballero, quien le había dejado dos casas y la corona» (1994c: 354). Por otra parte, el narrador evalúa la temática de su discurso: «Lo que más hacía era repetir mal las ajenas y desfigurarlas [...] no se le ocurría nada que no fuera conversación de perros y de monterías antiguas y modernas» (1994c: 354-355). En cuanto a *La incógnita*, el narrador –autodiegético, de igual modo que en el caso previo– presenta al personaje como a un noble carente de ideas que suele visitar la casa de Tomás Orozco como invitado. Este narrador subjetivo evalúa al personaje por su carácter: «serio y vacío, de una modestia que no me cansaré de alabar» (Pérez Galdós, 2001b: 351). No se ofrece semblanza ni descripción del personaje. En la

novela dialogada *Realidad*, por su parte, carece de narrador por motivos evidentes. En cuanto a *Tristana*, el narrador no ofrece discurso del personaje. En *Torquemada en el purgatorio*, este narrador –mediatizado por la perspectiva de Francisco Torquemada– indica que Cícero «le había afanado cuarenta duros» (Pérez Galdós, 2003a: 532) para una restauración catedralicia, lo que evalúa, así, como un latrocinio descarado. En *Halma*, por último, el narrador presenta al personaje como a un noble que suele visitar la casa de los Feramor, y lo evalúa como a un ingenuo: «sinceridad infantil» (Pérez Galdós, 2011c: 43).

Por lo que se refiere a las voces correspondientes a los personajes, cobran especial relevancia aquellas provenientes de las reapariciones de Cícero. En el caso del propio personaje, su progresión expresiva es casi inexistente, tal como se ha avanzado previamente. En la primera irrupción del personaje en la novela, en *Lo prohibido*, Severiano Rodríguez, por medio de discurso indirecto, cree que el personaje es corto de inteligencia: «Decía Severiano Rodríguez que cuando el marqués hablaba de algo que no fuera caza, *le crujía el cerebro*⁹⁰» (1994c: 355). Constantino Miquis, por otro lado, le considera un difamador, un fante y un hipócrita mujeriego: «Se me figura que quien le llevó el cuento fue el marqués de Cícero... ¡Ay, si le cojo! Le arranco los bigotes y después se los hago tragar [...] ¡cuando el que venía de picos era él, él... el muy monigote, pinturero...!» (1994c: 558). Tras *La incógnita*, novela en la que ningún personaje vierte información sobre Cícero, la novela dialogada *Realidad* contiene numerosas perspectivas sobre el personaje, aunque aquí, por motivos de economía, se ofrece testimonio de dos ejemplos que pretenden ser suficientemente ilustrativos. Manolo Infante le cree un hombre bueno, inocente y poco despierto: «Este bendito marqués de Cícero me servirá de garita para ponerme de centinela» (2001c: 529). Tomás Orozco, bajo la forma de un discurso irónico, considera al personaje buena persona, además de un gran cazador: «Estoy reclutando gente. Nuestro buen Cícero, el moderno Nemrod, no puede ir» (2001c: 781). En el caso de *Tristana*, la propia protagonista de esa novela le considera un amigo de don Lope, alguien con una gran biblioteca: «Ha empezado por traerme un carro de libros, pues en casa jamás los hubo. Son de la biblioteca de su amigo el marqués de Cícero» (Pérez Galdós, 2011c: 97-98). En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, la única intervención detectada es irrelevante, y, en el caso de *Halma*, se reproduce la circunstancia de que ningún personaje se expresa en relación con Cícero.

⁹⁰ En cursiva en el original.

4.3.3.4 Argüelles Mora

Se trata de un personaje con un interés bastante limitado para los propósitos de este estudio, debido a que el desarrollo del personaje no se produce adecuadamente en las reapariciones. No obstante, hay un mínimo avance en su historia interna, una circunstancia que permite enriquecer el personaje de esta forma, así como utilización del recurso de la intratextualidad, factores ambos que otorgan más importancia global a esta figura en su calidad de recurrente. A partir de su primera aparición, en *Miau* (1888), este personaje podría adscribirse al tipo galdosiano del funcionario de mediana edad casado, con extensa prole, un tanto vanidoso, quejumbroso acerca de su suerte, así como celoso de la suerte ajena. En dicha novela, este personaje cuenta con un papel muy secundario, aunque de cierta relevancia tanto en su relación con el personaje principal como con la trama principal, ya que epitomiza en sí el apoyo o lealtad que los antiguos compañeros de trabajo de Villaamil –protagonista de esta novela, por otra parte– le profesan. En cuanto a su primera reaparición, en *Ángel Guerra* (1891), la importancia de este personaje es inexistente, ya que su presencia se limita a una mera referencia. En *Torquemada en el purgatorio* (1894), por último, las apariciones del personaje no tienen relevancia de ninguna clase en relación con la trama o los personajes principales.

En relación, precisamente, con los principales puntos de interés revelados por este personaje, debe prestarse atención en primera instancia al desarrollo de su historia interna. No podría interpretarse *Ángel Guerra* como una continuidad para este personaje, a pesar de todo, ya que no se observan datos en ese sentido. Empero, su coherencia interna se establece adecuadamente a partir de unos rasgos mínimos aportados de su carácter. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, se produce un interesante avance en la historia interna del personaje, que aquí es tenedor de libros del prestamista Francisco Torquemada. Por otra parte, se respeta la coherencia interna del personaje, aunque la coherencia temporal es difícilmente sostenible. En términos de serialidad, esta novela puede suponer, así una continuación biográfica adecuada para Argüelles.

En *Miau*, el narrador realiza un completo retrato del personaje: «perfecta parodia de un caballero del tiempo de Felipe IV; pequeño, genuino gato de Madrid, rostro enjuto y color de cera, bigote y perilla teñidos de negro» (Pérez Galdós, 2001b: 132). Además de la comparación que el narrador efectúa del personaje con un alguacil de la época de Felipe IV, resulta notoria la que realiza asimismo con Virgilio, ya que lo considera una especie de guía a través de los vericuetos ministeriales para Ramón Villaamil, que secundaría, así, a Dante: «las figuras de Villaamil y de Argüelles podrían haber sido trocarse, por obra y gracia

de hábil caricatura, en las de Dante y Virgilio buscando por senos recónditos la entrada o salida de los recintos infernales que visitaban» (2001b: 224). Este narrador evalúa al personaje de cuando en cuando, mediante adjetivación, por medio de la cual resalta su bondad, además de su vanidad ridícula: «henchido de fatuidad, enroscándose aquella birria de bigote pintado» (2001b: 231); «el bueno de Argüelles» (2001b: 224). A raíz, precisamente, de la información aportada por el narrador en *Miau*, es posible evidenciar el funcionamiento del recurso de la intratextualidad. En *Ángel Guerra*, la única posible referencia intratextual sería implícita, y hace alusión al conocido carácter bondadoso del personaje, rasgo solo conocido por el lector galdosiano: «hoy estuvo a verme aquel buen Argüelles» (Pérez Galdós, 2009a: 212). En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, hay una referencia intratextual en el siguiente fragmento, merced al cual el lector fiel puede apreciar ciertos rasgos distintivos del personaje ya avanzados en *Miau*: «un tal Argüelles Mora, grotesco tipo de caballero de Felipe IV» (2003a: 486).

En lo que se refiere a la construcción discursiva del personaje, en otro orden de cosas, debe señalarse que la voz de Argüelles solo existe en su primera intervención novelesca. En cuanto al resto de voces de la novela, estas han sido plasmadas ya como prueba –por parte del narrador, en una ocasión, y de un personaje de importancia menor, en otra– de la referencialidad intratextual con la que ha sido tratado en sus repariciones.

4.3.3.5 Carolina Pez-Pipaón

Este personaje es reconocido, ante todo, por su relación con dos personajes relevantes del mundo galdosiano –en su sentido más global– como son el preeminente Manuel Pez, su esposo, y Juan Bragas de Pipaón, cuyas intervenciones pertenecen, sobre todo, a la órbita de los *Episodios Nacionales*. El desempeño de Carolina Pipaón en las novelas contemporáneas se limita a *La desheredada* (1881) y *La de Bringas* (1884), novela en la que tiene lugar su única reaparición. Carolina supone un personaje con un interés limitado para los propósitos más importantes de este trabajo, ya que su profundidad, desarrollo y, por ende, estudio comparado de su evolución no se produce. No obstante, este personaje cuenta con cierto interés debido a una particularidad en cuanto al uso de la intratextualidad, revestido aquí de una referencialidad explícita, además de un diálogo evidente con el lector galdosiano fiel.

En *La desheredada*, el personaje no cuenta con apenas relevancia. En este sentido, ha de llamarse la atención sobre la aparente intención de no dotar a esta mujer de individualidad, ya que no recibe nombre propio. En ese sentido, el narrador la presenta como

contrayente en el matrimonio que Pez celebró, además de madre de siete hijos: «De su matrimonio con una de las hijas de don Juan de Pipaón [...] siete criaturas» (Pérez Galdós, 1994a: 613). Cuando el narrador alude a los hijos del matrimonio, particulariza en Manuel Pez el acontecimiento: «había tenido don Manuel siete criaturas» (1994a: 613). En cuanto a *La de Bringas*, el personaje ocupa uno de los papeles secundarios de esta novela. Carolina incide de forma destacable en la subtrama, porque su actitud, tal vez, facilita la infidelidad de Manuel.

En términos de profundidad, en *La desheredada* el personaje no cuenta con discurso propio, interioridad ni volumen de acciones o apariciones. En cuanto a *La de Bringas*, el personaje está mucho mejor definido, aunque es, sin duda, plano. Su discurso es estereotipado, carece de interioridad, y su construcción promueve que sus principales rasgos la evidencien como previsible: fatuidad, pretenciosidad y mojigatería religiosa. En ese sentido, el personaje en *La desheredada* podría asimilarse a un tipo de madre presuntuosa y ambiciosa, ávida de lograr y/o aparentar importancia dentro del escaparate social de la gran ciudad. Tras su aparición en *La de Bringas*, por otro lado, podría añadirse a sus características el rasgo de la mojigatería o el fanatismo religioso, además del escaso entendimiento. En cuanto a la construcción discursiva del personaje, resulta llamativo el hecho de su carencia casi absoluta de discurso, expresado en las escasas ocasiones existentes mediante la referencia indirecta. Por lo que se refiere al resto de voces novelescas, al margen de la evaluación negativa procedente del narrador en las dos novelas, el resto de personajes opinan acerca de ella de una forma velada en *La de Bringas*. Manuel Pez, así, se expresa sobre Carolina por medio del monólogo interior, equiparándola a Francisco Bringas: «Sólo tú, grandísimo tonto, haces tales esperpentos, y sólo a mi mujer le gustan... Sois el uno para el otro» (Pérez Galdós, 1994c: 70). Rosalía Bringas, por su parte, expresa su parecer acerca de Carolina mediante el monólogo interior. La considera una fanática religiosa impresentable, que no aprecia las ventajas de su vida: «Si en vez de esa beata viviera al lado de Pez una dama que reuniera en sus salones lo más selecto de la política, ya Pez sería ministro...» (1994c: 69); «¡Qué esperpento de mujer!...» (1994c: 91).

Por lo que se refiere a la importante dimensión intratextual, el aspecto por el que este personaje ha sido incluido en este apartado, ha de aducirse que en *La de Bringas* hay una marca de referencialidad de gran interés en el siguiente extracto, en virtud del cual el narrador corrige información acerca del personaje aparecida en el precedente novelesco de Carolina, reflejada poco antes en este texto: «La señora de Pez, por nombre Carolina, prima de los Lantigua (aunque, equivocadamente, se ha dicho en otra historia que descendía del

frondoso árbol pipaónico)⁹¹» (Pérez Galdós, 1994c: 52). La trascendencia de esta corrección no es baladí, ya que el narrador, plenamente consciente del pasado novelesco de este personaje, establece un diálogo con el lector –al que supone informado de cuanto está defendiendo– galdosiano, al que considera habilitado para detectar esta circunstancia, verdaderamente singular en el marco de las novelas contemporáneas y los personajes recurrentes.

4.3.3.6 Cayetano Polentinos

Este personaje puede asumirse como un tipo de sabio inconsciente, una eminencia culta que se mantiene al margen de cualquier situación problemática, circunstancia que tiene lugar en su principal intervención novelesca, en *Doña Perfecta*. Al margen de ello, es un tipo convencional socialmente, que no supone en los entornos donde se mueve una disrupción. En lo que se refiere a intratextualidad y evolución, Cayetano Polentinos parece aportar aspectos de cierto interés, ya que consiguen sostener a un personaje como unidad en tres novelas diferentes como *Doña Perfecta* (1876), *La familia de León Roch* (1878) y *La incógnita* (1889). A este respecto, puede considerarse que las reapariciones del personaje, plasmadas a partir de mínimos, resultan de eficacia como evidencia del verdadero alcance que puede lograr un personaje de estas características como elemento de cohesión global. El personaje representa un tipo bien definido de personaje de profundidad plana, que se mueve entre los ámbitos rural y urbano eludiendo conflictos. En comparación con la definición de su primera aparición, en *Doña Perfecta*, su representación se simplifica en sus reapariciones, de suerte que se desdibujan su introspección y peculiaridad, trocándola por una mundanidad más convencional que trastoca perceptiblemente la composición y la interpretación global del personaje. En ese sentido, ninguna de las tres novelas en las que aparece este personaje está unida en términos de serialidad: temporalidad externa, trama o núcleo de personajes principales. Por lo tanto, su presencia en estas novelas no parece obedecer a la necesidad ficcional que impone la trama por sí sola.

En *Doña Perfecta*, el personaje es secundario y con escasa relevancia sobre la trama principal de la novela. Su peso es escaso, y sus apariciones testimoniales. En *La familia de León Roch*, por otro lado, su única aparición tiene lugar gracias a una citación de un personaje, lo que supone una relevancia casi nula, por lo tanto. En cuanto a *La incógnita*, sus apariciones son meras referencias nominales sin relevancia alguna sobre la trama. Como

⁹¹ El paréntesis pertenece al original.

es fácilmente deducible, a tenor de lo explicado hasta ahora, Polentinos no constituye un tipo de personaje complejo. En *Doña Perfecta* se trata, sin duda, de un personaje plano, definible desde el principio e inmutable en sus características de principio a fin como erudito peculiar. En cuanto a *La familia de León Roch*, se añade un matiz leve de desenvoltura convencional social, mientras que en *La incógnita* la referencia acerca de este resulta muy escasa como para que se pueda añadir mucho más al respecto.

A la hora de columbrar las aportaciones que la intratextualidad ofrece para generar una historia interna para este personaje coherente, ha de recurrirse a la perspectiva que posibilitan las voces novelescas en la reaparición de esta figura. Si bien el narrador constituye la principal fuente de información sobre el personaje en *Doña Perfecta*, en *La familia de León Roch* este punto de vista se desvanece, tras lo cual, el corresponsal autodiegético Manolo Infante da cuenta de Polentinos en *La incógnita*. En dicha novela, este personaje narrador se expresa de forma epistolar acerca de Cayetano, del que conoce la existencia de su finca, que nombra con desdén: «¿Crees que la armonía del Cosmos se alterará porque la fuente de los Chorrillos corra o deje de correr, o porque la carretera de Valdegañanes pase o deje de pasar por la finca de don Cayetano Polentinos? (Pérez Galdós, 2001b: 390-391). Más adelante, reflexiona acerca de la excesiva importancia que tiene su familia –«Los encumbrados Polentinos» (2001b: 498)–, que intenta controlar políticamente la comarca.

En cuanto al resto de personajes, tan solo Agustín Sudre, marqués de Tellería –otro personaje recurrente–, ofrece referencias acerca de este personaje en *La familia de León Roch*. Sudre emplea el discurso referido para citar a Cayetano Polentinos a colación de una afirmación que este le hizo acerca de su hijo Luis: «un verdadero archivo de esperanzas» (Pérez Galdós, 1994a: 113). Por lo que se refiere al propio personaje objeto de este apartado, se trata de un personaje que carece de monólogos interiores o discurso indirecto libre en *Doña Perfecta*. No obstante, se expresa, además de por medio de discurso directo, de forma epistolar a un amigo en la parte final de esa novela. A este respecto, debe indicarse que Polentinos no revela nada acerca de su yo íntimo. Su habla es cuidada, formal y culta, con tendencia a la incoherencia pero correcta en la expresión, tal como asevera el narrador. En ese sentido, los actos confirman lo contado:

Ya he visto la caja. Siento mucho que no me trajeras la edición de 1527. Tendré que hacer yo mismo un viaje a Madrid... ¿Vas a estar aquí mucho tiempo? Mientras más, mejor, querido Pepe. ¡Cuánto me alegro de tenerte aquí! Entre los dos vamos a arreglar parte de mi

biblioteca y a hacer un índice de escritores de la Jineta. No siempre se encuentra a mano un hombre de tanto talento como tú... Verás mi biblioteca... (Pérez Galdós, 1993a: 34)

Sus temáticas predilectas versan acerca de Filología, Arqueología e Historia de Orbajosa; además, muestra gran respeto por el orden establecido y la religión católica. Debe indicarse, de forma adicional, que el hecho de que su correspondencia ocupe la parte final de *Doña Perfecta* le constituye como una especie de personaje testigo o informador. Por otra parte, Polentinos carece de voz en sus reapariciones novelescas.

4.3.3.7 Doña Silvia

Este personaje, al igual que otros que forman parte de la nómina de recurrentes, gravita en torno a la órbita de Francisco Torquemada, de quien parece depender relacionalmente, dada la enorme importancia de este último en el mundo novelesco de Pérez Galdós. A pesar de que el mismo Torquemada alaba sus cualidades de gobierno casero, así como de destreza para las finanzas, resulta decisivo el punto de vista de la tía Roma, criada de la casa, quien la recuerda como a una mujer diametralmente opuesta a su esposo en *Torquemada en la hoguera*: «bien le aconsejé a ella que no se casara [...] la pobre estaba descomida, trashijada y ladrando de hambre [...] la infeliz ni tenía una triste chambra que ponerse. Era una mártira [...] Ella sí me daba lo que podía» (Pérez Galdós, 2003a: 62-63). Sin lugar a dudas, esa perspectiva trastoca por completo la construcción ficcional evocada en la precedente *Fortunata y Jacinta*, en donde el narrador efectúa una evaluación sucinta aunque reveladora de su carácter: «Era hombruna, descarada y cuando se ponía en jarras hacía temblar a medio mundo [...] Más de una vez aguardó en la calle a un deudor, con acecho de asesino apostado [...] sin piedad» (Pérez Galdós, 1993a: 397). De este modo, si bien doña Silvia podría ser asumida, en principio, dentro de la tipología galdosiana de mujer avariciosa –en una línea muy similar a Guadalupe Rubín, Lupe *la de los pavos*–, en *Torquemada en la hoguera* se añaden rasgos adicionales como el sacrificio o la nobleza, que enriquecen y hacen más complejo este personaje.

En todo caso, la primera esposa del singular usurero cuenta entre sus rasgos como personaje de reaparición con una distinción que, a su vez, constituye el principal motivo por el que su importancia es limitada. Así, tras su primera irrupción ficcional en *Fortunata y Jacinta* (1887), sus dos posteriores reapariciones –en *Torquemada en la hoguera* (1889) y en *Torquemada en la cruz* (1893)– se producen tras su fallecimiento; esto es, son de tipo referencial. En lo que se refiere a la historia interna del personaje, así como a la coherencia

que esta precisa, en términos de serialidad, *Torquemada en la hoguera* puede ser comprendida como una continuidad lógica para la anterior novela en la que aparece el personaje, ya que se provee una conexión biográfica adecuada, aunque no demasiado satisfactoria, debido a que tiene lugar un hueco informativo sobre el que no se ofrecen demasiadas explicaciones. En cuanto a la coherencia temporal, así como la coherencia interna del personaje, ambas son adecuadamente cuidadas para que su unidad se mantenga. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, la referencia temporal del personaje queda ya inamovible, por lo que su biografía no sufre alteraciones sino a través de recuerdos añadidos, que son escasos en esta novela. Por otro lado, la coherencia interna del personaje se mantiene de forma correcta aquí.

Debido a las limitaciones ineludibles que impone su condición, resulta decisivo el uso de la referencialidad en las reapariciones del personaje, ya que de forma explícita o implícita esta debe proveer o señalar el antecedente de este cuando resurge en las nuevas novelas, ambas pertenecientes a la serie de Torquemada. En *Torquemada en la hoguera* hay una temprana referencia intratextual explícita en el siguiente fragmento, así como otra implícita y más sutil, accesible esta última solo para el lector informado: «se murió su mujer. Perdónenme mis lectores si les doy la noticia [...] sé que apreciaban a doña Silvia [...] conocíamos sus excelentes prendas y circunstancias» (2003a: 9). Como se ha aducido previamente, la inexplicable muerte de doña Silvia es presentada como hecho consumado, un acontecimiento que, en apariencia, podría perjudicar la sucesión de causas y efectos que se ofrecen al lector. De hecho, ante esa circunstancia, se apostrofa directamente al lector en busca de complicidad y comprensión. Sin embargo, tamaña elisión podría obedecer, de forma intencional, al mismo principio que sustenta la existencia en su conjunto de los personajes recurrentes, a saber, que existe un mundo fuera de las páginas acerca del cual no siempre se da noticia al lector. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, por otro lado, hay una referencia explícita en el siguiente fragmento: «A los muebles de la casa matrimonial del tiempo de doña Silvia habíanse agregado otros mejores» (2003a: 257).

4.3.3.8 General Francisco Morla

Este personaje, cuya primera aparición en el mundo novelesco galdosiano tiene lugar en *Lo prohibido* (1885), reaparece en *Torquemada en el purgatorio* (1894) y en *Halma* (1895) sin demasiados elementos que merezcan destacarle de una forma especial como recurrente. El oficial resulta de un interés limitado para los intereses de este estudio, ya que

no cuenta con desarrollo en ninguna de las reapariciones. Por otro lado, un uso mínimo de la intratextualidad, así como del mínimo que se garantiza acerca de su historia interna o de su coherencia como personaje global le posibilitan como válido –dentro de unos márgenes reducidos, suscritos a este apartado, en todo caso– como personaje recurrente.

No puede afirmarse que *Torquemada en el purgatorio* constituya una continuación para *Lo prohibido* –en relación con Morla–, ya que la historia interna del personaje no presenta ningún avance. Esa constatación se verifica en el hecho de que no se ofrece ningún acontecimiento mínimo en ese sentido. En lo que se refiere a la coherencia temporal externa, esta se mantiene difícilmente, ya que los diez años que separan ambos relatos pueden presentar algún problema en ese sentido, dado que ya en *Lo prohibido* se aducía que el personaje se encontraba en su ancianidad. En cuanto a la coherencia interna del personaje, esta se sostiene sobre la base de ciertos rasgos escasos acerca de la esencialidad de este. En lo que se refiere a *Halma*, ninguna de las informaciones aparecidas aquí permite suponer que esta novela suponga una continuidad en algún sentido de la historia interna del personaje, fuera de que se le atribuye un estilo de vida perpetuado: «sus ideas de toda la vida» (Pérez Galdós, 1979: 102). No obstante, se añade el dato de su devoción por visitar el casino, un hecho novedoso en cuanto al devenir global del personaje. En cuanto a la coherencia interna del personaje, esta se respeta, ya que se facilita el dato mínimo acerca de una cualidad característica del personaje como la de su tendencia al chisme.

En relación con la construcción del personaje a partir de las distintas voces de la novela, resulta de interés señalar que el narrador de *Lo prohibido* le presenta como a un anciano general con gran facilidad de palabra y talento para contar entretenidas historias acerca del pasado reciente, un buen y apreciado amigo de José M^a Bueno –expresado desde su punto de vista narrativo– y frecuente visita en su casa y en otras, que anima con su charla (Pérez Galdós, 1994c: 341). Este narrador evalúa la capacidad dialéctica del personaje como elevada: «Este narrador entretenidísimo era quizás el maestro más grande del arte de la conversación que he visto en España» (1994c: 341). En cuanto a este punto, podría señalarse una cierta incongruencia, ya que nunca se expresa el personaje de tal forma que corrobore las afirmaciones del narrador. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el narrador, haciendo uso del discurso indirecto libre, presenta al personaje como a un murmurador conocido (Pérez Galdós, 2003a: 532).

La voz del general Morla, precisamente, se encuentra presente en *Lo prohibido* mediante discurso directo en una ocasión, y nunca de modo indirecto. Su único discurso directo revela un registro estándar, sin especiales particularidades o coloquialismos: «Este

hombre se va –me dijo–. He visto morir a muchos de ese mismo mal, que debe ser cosa del hígado. Cuando menos se lo piense Eloísa, se queda viuda. Tal vez esta misma noche» (1994c: 361). Por otra parte, el narrador ofrece sumarios diegéticos del personaje: «me contó la muerte de Narváez, la de Pastor Díez, la del general Manso» (1994c: 361). Como se puede apreciar en la muestra, el discurso del personaje no revela la supuesta destreza dialéctica que el narrador le atribuye. No obstante ello, debe admitirse que un solo ejemplo no puede constituirse en prueba definitiva en el sentido aducido. Por otro lado, en cuanto a la temática de su discurso, emitido en estilo directo, esta se aleja del anecdotario histórico atribuido de ese mismo narrador. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, el personaje no cuenta con discurso propio, ya sea este directo o indirecto, una circunstancia que se reproduce en *Halma*.

El contraste de perspectivas señalado respecto a la capacidad dialéctico-humorística del general se evidencia nuevamente gracias a los distintos puntos de vista que aportan el resto de personajes, que dan forma a un panorama diverso y de sumo interés. Así, en *Lo prohibido*, María Juana Bueno de Guzmán le considera, efectivamente, como a un hombre que entretiene: «Es preciso –me indicó una noche-, que me traigas a otros amigos tuyos, al general Morla, por ejemplo, que es tan divertido» (1994c: 525). Por su parte, José M^a Bueno de Guzmán –por otra parte, el narrador autodiegético de dicha novela– valora a Morla –en esta ocasión, bajo el modo del discurso directo, en un diálogo– como a un reconocido catalogador de la historia social circundante: «He de hacer un diccionario de este hombre, como el que Paco Morla hizo de las barbaridades del general Minio» (1994c: 521). En *Torquemada en el purgatorio*, por su parte, Francisco Torquemada cree –mediante el discurso indirecto libre– a Morla un murmurador profesional: «¿Qué beneficio líquido le aportaba aquella gente, y los hermanos del ministro, y el general Morla, y otros tantos que no hacían más que murmurar del Gobierno y encontrarlo todo muy malo?» (2003a: 532-533). En cuanto a *Halma*, hasta dos personajes introducen su visión acerca de Morla. Así, José Antonio de Urrea –mediante el discurso directo–, considera a Morla un chismoso reconocido: «Se paró para mirarnos. Ese llevará el cuento a Consuelo» (1979: 157). Catalina de Halma, por otro lado, le cree un chismoso inofensivo: «Déjale que lleve todos los cuentos que quiera» (1979: 157).

Por lo que se refiere a la referencialidad entre las obras que surca este personaje, tan solo en *Halma* hay evidencias claras al respecto. En dicha novela, hay un marcador mínimo de intratextualidad en el siguiente fragmento: «El general Morla no hacía más que repetir y

confirmar sus ideas de toda la vida» (1979:102). A este respecto, resulta evidente que esa oración carece de sentido para el lector casual, pero lo tiene para el lector informado.

4.3.3.9 Guillermina Pacheco, *la fundadora*

El personaje de la voluntariosa Guillermina Pacheco resulta ser uno de los secundarios más memorables de *Fortunata y Jacinta* (1887), novela en la que vio la luz por primera vez como personaje galdosiano. No obstante, al igual que otros personajes recurrentes –como Doña Silvia, por ejemplo– de cierto calado, su reaparición –en su caso, única, en *Misericordia* (1897)– se produce *post mortem*, fundamento que imposibilita que se pueda considerar a Guillermina entre el grupo de los más válidos. Con todo, este personaje reviste cierto interés debido al uso de la intratextualidad, mecanismo gracias al cual, asimismo, se ha respetado la coherencia interna de este personaje, que resulta unitario de cara al lector tras su paso por *Misericordia*.

Como se ha afirmado, *Misericordia* supone una continuación en cuanto a la historia interna del personaje, ya que se ofrece el dato fundamental biográfico de que ya ha fallecido en un pasado que no se concreta. Por otra parte, las principales características del personaje son referidas, por lo que la coherencia interna del personaje se mantiene, además de la coherencia temporal externa. Precisamente en relación con la construcción idiosincrásica del personaje, resulta pertinente ofrecer diversos elementos de su configuración a partir de las distintas voces novelescas de *Fortunata y Jacinta*. En esta novela, el narrador presenta al personaje como a una persona sencilla y enérgica, ferviente católica y enemiga del protestantismo, dedicada a acoger y socorrer a huérfanos, fin para el que acude a innumerables amigos o extraños en busca de caridad. Este narrador evalúa al personaje positivamente: «la mujer constante y extraordinaria» (Pérez Galdós, 1993a: 444). Se ofrece, además, un retrato de Guillermina, además de una evaluación acerca de su expresividad oral: «era como una figurita de nacimiento, menuda y agraciada, la cabellera con bastantes canas [...] las mejillas sonrosadas, la boca risueña, el habla tranquila y graciosa, y el vestido humildísimo» (1993a: 130). El narrador incluye también una etopeya del personaje: «tenía buenas despachaderas» (1993a: 131); «Tenía un carácter inflexible y un tesoro de dotes de mando y de facultades de organización que ya quisieran para sí algunos de los hombres que dirigen los destinos del mundo» (1993a: 132).

El punto de vista del narrador resulta fundamental a efectos referenciales, ya que desde su perspectiva se da noticia al lector de quién fue Guillermina Pacheco. En *Misericordia*, el narrador presenta al personaje como a alguien del pasado –se indica que ya

no vive—, una mujer noble que ayudaba a los pobres y con la que confunden a Benina en esta novela. Este narrador efectúa incluso una semblanza del personaje, medio por el que realiza además una evaluación y etopeya de Guillermina: «había existido años atrás una señora muy linajuda [...] corazón hermoso, espíritu noble [...] modestia soberana» (Pérez Galdós, 2009b: 242-243). Este narrador evalúa, además, la expresividad del desaparecido personaje, rasgo que ya se destacara en *Fortunata y Jacinta*, lo cual crea un nexo de coherencia muy adecuado: «Los que oyeron la palabra de Doña Guillermina, que se expresaba al igual de los mismos ángeles» (2009b: 243).

Además de esas referencias provenientes del narrador, en esta segunda novela hay una marca intratextual adicional en el siguiente fragmento, en donde se introduce el discurso indirecto: «tomó la palabra el viejo Silverio, y dijo [...] que bien a la vista estaba que la señora no era lo que parecía, sino una dama disfrazada [...] iba por aquellos sitios para desanimar la verdadera pobreza y remediarla. Tocante a esto del disfraz no había duda, porque ellos la conocían de años atrás» (2009b: 242).

4.3.3.10 Francisco Muñoz y Nones

El personaje que aquí se trata responde perfectamente al tipo de oficial administrativo, un papel que adquiere su máxima expresión en *La desheredada*, novela en la que se constituye en el jurídico instrumento entre la marquesa de Aransis e Isidora Rufete. A pesar de las notables peculiaridades con las que está dotado Muñoz y Nones, así como de la importancia que su intervención tiene en la novela citada, este personaje no resulta de relevancia para los propósitos de este estudio, con la excepción del uso en una ocasión de la intratextualidad, dimensión por la que merece ser tratado dentro de este punto.

Al margen de ello, se puede afirmar que las posibilidades en cuanto a serialidad e historia interna del personaje no han sido desarrolladas, ya que en las reapariciones no se ha introducido ningún dato o referencia que permita expandir la biografía de Muñoz y Nones desde su primera aparición novelesca. Así, mientras que en *La desheredada* el personaje ocupa un papel de cierta relevancia en la segunda parte de la novela, en donde representa el papel de mediador legal en el conflicto principal, en *El doctor Centeno* Muñoz no aparece presencialmente en la novela, razón por la que ocupa un papel muy secundario. En cuanto a *La de Bringas*, su única aparición es referencial, desprovista de ninguna relevancia tampoco

para la trama de esta novela. En el caso de *Lo prohibido*⁹², por último, su relevancia es muy escasa –no cuenta con participación presencial en esta novela–, ya que sus dos únicas intervenciones están reducidas de forma instrumental a su rol de notario.

Respecto a su construcción como personaje desde las distancias voces discursivas, resulta relevante dar cuenta de ciertas características idiosincrásicas que se mantienen durante su evolución, circunstancia que lo dotan de unidad. En *La desheredada*, el personaje emplea un registro formal, culto, y se vale del tratamiento de cortesía en el discurso directo. Además del uso de jerga legal –«El pleito de filiación carece de base y se cae» (Pérez Galdós, 1994a: 846)–, el personaje cuenta con la peculiaridad de emplear –tal como aduce el narrador– ciertas frases hechas: «La falsificación es tan evidente, tan clara, como la luz del mediodía [...] Usted que entiende de estas cosas... –Mucho, mucho» (1994a: 846). En cuanto a *El doctor Centeno*, la expresión verbal del personaje tan solo es recogida mediante el discurso restituido, que emplea el narrador para citarle: «Desde que Muñoz y Nones le dijo: “La cosa es hecha; esto es claro como la luz del mediodía: la semana que entra le traigo a usted su dinero”» (1994b: 418). Como puede apreciarse, el personaje emplea una de sus fórmulas características –*esto es claro como la luz del mediodía*–, y la temática que aborda es compatible con su profesión legislativa. Esas peculiaridades son sostenidas precisamente por el narrador en *La desheredada*, ya que este enfatiza su expresividad verbal, peculiar por el uso habitual de ciertas expresiones: «para aprobar y afirmar decía siempre *mucho, mucho*, y para negar empleaba irrevocablemente la frase: *no hay tal cosa ni ése es el camino*. No usaba más que una comparación. Para él todo era... *como la luz del mediodía*» (1994a: 845). El hecho de que se otorgue máxima importancia a la capacidad expresiva de los personajes resulta evidente en la novelística de Pérez Galdós, lo que incluso provoca situaciones lúdicas entre los personajes en torno a esta circunstancia. En relación, precisamente, con Muñoz y Nones, un personaje como Isidora Rufete, reconocible protagonista de *La desheredada*, protagoniza uno de esos momentos en forma de enfrentamiento dialéctico, que es tratado de forma específica en el apartado destinado al discurso de este personaje femenino. Respecto a su última reaparición, en *Lo prohibido*, las únicas alusiones a Muñoz y Nones tan solo parecen servir a un propósito funcional de cara al lector galdosiano, que le puede identificar sin dificultad en relación con este tipo de asuntos. Así, José María Bueno de Guzmán –única voz discursiva que da cuenta de esta figura– le señala incluso como a alguien reconocido:

⁹² Muñoz y Nones representa otro caso de omisión en el Censo de personajes galdosianos de Aguilar, ya que no queda reflejada su participación –bien es cierto que escasa, sin intervenciones discursivas o presenciales– en *Lo prohibido*.

«Mañana mismo hará Muñoz y Nones la escritura» (Pérez Galdós, 2001a: 601); «testamento que otorgué en Madrid en setiembre de 1884 ante el notario D. Francisco Muñoz y Nones» (2001a: 619).

En lo que se refiere al tratamiento de la intratextualidad, aspecto por el que es revisado este personaje, debe aducirse que aunque en *El doctor Centeno* (1883) no existe ninguna marca referencial acerca del pasado novelesco del personaje, en esta novela existe una evidencia explícita de carácter intratextual: una peculiaridad lingüística –el término comparativo– solo perceptible para los lectores que conocen previamente al personaje de su desempeño en *La desheredada*: «La cosa es hecha; esto es claro como la luz del mediodía» (Pérez Galdós, 1994a: 418). En lo que se refiere a *La de Bringas* (1884), puede inferirse una marca referencial en el siguiente extracto, en el que un personaje hace referencia a una cantidad de dinero que ha de recibir: «Un día de éstos me lo ha de traer Muñoz y Nones» (Pérez Galdós, 1994c: 78). En efecto, el lector ha de acudir a lecturas anteriores para descubrir quién es este personaje, que carece de significado para quien aborda la lectura sin conocer al personaje previamente. Respecto a *Lo prohibido*, no hay evidencias aprovechables en cuanto a esta faceta.

4.3.3.11 Gloria de Lantigua

Este personaje, que protagoniza la novela homónima *Gloria* (1877), reaparece tan solo en una ocasión en *La de Bringas*, novela que fue publicada en 1884. El tipo de mujer mártir encaja de forma muy plausible con ella, debido a su fervor religioso, su voluntad, valentía, tozudez y espíritu de sacrificio absoluto. Por otro lado, en *La de Bringas* se encuentra despojada de todos esos atributos, y su carácter se corresponde con los de una adolescente despreocupada, alegre, aniñada y superficial, lo que supone el primero de los grandes contrastes que se producen entre el perfil inicial del personaje y el de su reaparición. No puede decirse que Gloria represente a un personaje complejo o rico en matices en el caso de su primera aparición novelesca, a pesar de protagonizar esa obra. Si bien se trata de un personaje que se rebela contra el orden establecido y lo que se espera de este, ello no supone un auténtico cambio; esa posibilidad en cuanto a la rebeldía siempre ha estado presente en el personaje, tal y como se nos narra en el principio de *Gloria*. Por lo demás, su papel en *La de Bringas* es prácticamente irrelevante en cuanto a profundidad.

A pesar de que se trata de un personaje de recurrencia simple, el aspecto fundamental por el que merece cierta atención está relacionado con la especial condición del uso de la

intratextualidad en su reaparición, en la cual intervienen aspectos de coherencia pero también de referencia apelativa hacia el lector. Si bien en el caso de un personaje como Isidora Rufete el tránsito desde un papel principal a otro muy secundario se hace notar mediante una mayor voluntad de rescatar ciertos parámetros conocidos de cara al lector, Gloria refleja una dimensión dispar.

Así, la recuperación de este personaje en *La de Bringas* supone una apuesta ficcional arriesgada, ya que su única aparición –de carácter indirecto, ya que no interviene siquiera discursivamente– parece descontextualizada, así como incoherente en términos de temporalidad. A ese respecto, puede indicarse que si bien en *Gloria* los espacios por donde evoluciona el personaje están circunscritos exclusivamente al pueblo de Ficóbriga⁹³, en *La de Bringas* reaparece en un espacio tan diferente como la casa de su tía, en el entorno palaciego donde, por otra parte, discurre dicha novela. En cuanto a la dimensión de la temporalidad externa, existe cierto conflicto temporal –además de espacial– en el hecho de que en *La de Bringas* Gloria se encuentre en una edad parecida a la de su primera aparición ficcional, aun cuando en esa época vive con su padre. De esta forma, el lugar de Gloria en el universo galdosiano y su reaparición no obedece a ningún intento serio de retomar su personaje con las características que lo definían en su primera novela. Antes bien, tan solo se hace uso de la referencia intratextual que conlleva el apellido de su familia, pero sin que se respeten aspectos de coherencia externa del personaje, ya que se quebranta en la recurrencia.

Con todo, la reaparición novelesca de Gloria en un contexto tan diferente del conflicto ideológico-religioso de la novela de 1877 alberga elementos de gran interés desde el punto de vista de la intratextualidad, como se ha avanzado. En ese sentido, las perspectivas del narrador y del personaje Francisco Bringas asumen en la segunda de las novelas tratadas la función de ofrecer referencias acerca de la adolescente Gloria. En *La de Bringas*, Gloria es presentada como integrante de un grupo de muchachas en edad adolescente, juguetona, alegre y despreocupada mientras se divierte con otras chicas de su edad en los ambientes palaciegos en los que transcurre esta obra: «Los días de fiesta reuníanse allí varias amiguitas de la generala, entre ellas las niñas de D. Buenaventura de Lantigua, y una prima de estas, hija del célebre jurisconsulto D. Juan de Lantigua, la cual, si no estoy equivocado, se llamaba Gloria.» (Pérez Galdós, 1985a: 81). Por otra parte, Francisco Bringas ofrece el único

⁹³ En relación con los espacios de la novela *Gloria*, puede afirmarse que en ningún momento se ofrece información de que la protagonista haya estado en Madrid nunca. Antes al contrario, se sugiere que se ha criado desde que nació en Ficóbriga, escenario global de esta novela de tesis.

discurso directo de esta novela dirigido a Gloria, para reconvenirla suavemente por su comportamiento travieso. «Niñas, por amor de Dios, echaos un poco atrás. Para ver no necesitan ahogarme... ni verterme la laca. Cuidado, Gloria, que te me llevas esos pelos pegados en la manga. Son el tronco del sauce.» (1985a: 83).

4.3.3.12 Irene

Este personaje, de gran importancia para la trama de su primera aparición novelesca en *El amigo Manso* (1882), resulta de interés para los propósitos de este estudio desde un punto de vista muy limitado, ya que Irene no es desarrollada como personaje global en sus reapariciones en *La de Bringas* (1884) y en *Torquemada en el purgatorio* (1894). No obstante, el uso de la intratextualidad hace a Irene acreedora de recibir una revisión diferenciada. En todo caso, la coherencia interna del personaje está cuidada en términos de ontogénesis, así como de su historia personal. Esta coherencia relativa su historia interna manifiesta, con todo, una particularidad que suscita un conflicto debido a causas indirectas: su relación con Manolo Peña. En lo que se refiere a su tipología como personaje galdosiano, Irene puede ser asimilada al de mujer joven honesta, modesta, práctica y capacitada, cualidades que le otorgan similitudes con un gran número de mujeres de las novelas contemporáneas. De entre ellas, guarda cierta semejanza con Gloria, por ejemplo, aunque carece de su inquietud intelectual, así como de su irreverencia.

No puede afirmarse que este personaje cuente con auténtica profundidad en *El amigo Manso*, y mucho menos en *La de Bringas* o *Torquemada en el Purgatorio*, novelas estas en las que el papel de Irene es poco menos que figurativo, circunstancial. El aspecto de ocultación que forma parte del personaje en *El amigo Manso* –y, además, el de la intriga de cara al lector– resulta fundamental para que su interior jamás sea revelado, lo que incide en que Irene solo pueda ser un personaje superficial, tanto para el narrador y los personajes como para el lector, que no cuenta con su expresión interior. Al margen de esto, Irene está bien caracterizada, aunque su expresividad resulte limitada. Los atributos que definen a esta figura –rectitud, modestia, nobleza– la acompañan siempre, pero, precisamente debido a la ocultación de su interior, su personaje carece de profundidad. En *La de Bringas* o en *Torquemada en el Purgatorio* el personaje no interviene por medio de su discurso. No obstante, puede añadirse a la construcción de Irene que, en su infancia parece ser una niña feliz y despreocupada –en *La de Bringas*–, así como en su vida de casada, ya mostrada en la segunda de estas novelas indicadas, *Torquemada en el Purgatorio*.

Como se ha afirmado en la introducción de este personaje, en el caso de Irene la intratextualidad ha sido contemplada en una dimensión implícita, especialmente en su primera reaparición, en *La de Bringas*. A ese respecto, el personaje es presentado en *La de Bringas* mediante una verdadera presentación narrativa, una circunstancia que sería innecesaria si se pensara en conexiones referenciales. Así, en *La de Bringas*, el narrador informa de una Irene que vive en el Palacio Real con doña Cándida, y con la que juegan con frecuencia los hijos de los Bringas –sobre todo, Isabelita–. El narrador ofrece una breve semblanza del personaje: «huérfana de un hermano de García Grande que había sido caballero» (Pérez Galdós, 1994c: 25). Este narrador esboza a una Irene pasando una infancia buena: «Eran los seres más felices de la casa» (1994c: 114). No se ofrece evaluación del personaje, aunque sí una breve descripción: «de sobrinita [...] de unos nueve o diez años» (1994c: 25). A pesar de que no hay un *diálogo* entre el texto y el lector –no se ofrecen referencias acerca del *pasado*⁹⁴ novelesco de Irene, ni alusiones directas al lector, como en otros casos–, el cuidado de la adecuación entre la edad del personaje y el marco temporal externo indica claramente que Pérez Galdós tuvo en cuenta perfectamente la cantidad de información que pretendía dosificar en el texto.

Como también se ha adelantado en la presentación de este personaje, la coherencia de Irene en el mundo galdosiano se ve comprometida debido a motivos implícitos e indirectos, que desbordan su mera participación novelesca. Si se recuerda que ella acabó contrayendo matrimonio con Manolo Peña en las postrimerías de *El amigo Manso* (1882), novela cuyo marco temporal externo debe situarse a partir de septiembre de 1880, debe resultar poco menos que extraño el hecho de que Peña acuda en solitario como visitante habitual a los jueves de Eloísa en *Lo prohibido*. Más allá de esa circunstancia, concomitante desde un punto de vista temporal –el marco de esta novela da comienzo precisamente en 1880–, nunca se ofrece la más mínima referencia sobre Irene, e incluso José María Bueno de Guzmán se hace eco acerca de un posible idilio de Peña con Eloísa: «Manolito Peña estaba en camino de ser mi sucesor en la plaza de amante de corazón...» (Pérez Galdós, 1994c: 343). Creer que el novelista español cometiera un desliz al respecto parece demasiado aventurado, ya que Peña aparece en *Lo prohibido* perfilado con rasgos básicos de su

⁹⁴ Desde el punto de vista del marco temporal externo, *La de Bringas* está situada en el pasado de Irene, a pesar de que dicha novela se publicó con posterioridad a *El amigo Manso*. En ese sentido, se aporta precisión en cuanto a este punto, en lo que se refiere al marco temporal general de la novela: «Corría el mes de septiembre del 80» (Pérez Galdós, 1994b: 48). Por cuanto se refiere a *La de Bringas*, el tiempo externo en el que debe situarse esta novela es 1868 (Pérez Galdós, 1994c: 6). No obstante, ha de indicarse que el narrador se sitúa en un marco narrativo posterior, desde el que evoca la historia contada en esta novela (1994c: 20; 23).

personalidad como la locuacidad o la galantería. A tenor de esta coyuntura expuesta, resulta más factible suponer que Galdós planteara una lectura de sentido implícito, a saber, un comportamiento disoluto por parte de Peña, que encaja perfectamente con el carácter que mostrara en *El amigo Manso*.

4.3.3.13 Jesús Delgado, *Eautepistológrafos*

No cabe lugar a dudas de que la propiedad más descollante de este excéntrico personaje –uno de los numerosos que conforman ese grupo, por otra parte– está directamente unida al sobrenombre de etimología griega que se le adjudica, empleado en primera instancia, según el narrador, por el personaje Arias Ortiz, uno de los inquilinos de la pensión en la que ambos se alojan en *El doctor Centeno*: el que escribe y contesta cartas a sí mismo (Pérez Galdós, 1994b). Este personaje resulta de interés dentro de un nivel limitado, ya que tan solo resulta relevante el apartado correspondiente a la intratextualidad, que se emplea, precisamente, en torno al asidero referencial señalado acerca de su peculiaridad máxima. Por otra parte, su profundidad es ciertamente escasa, y su relevancia es inexistente, ajena por completo –como sucede con otros personajes del mundo galdosiano– a la trama correspondiente.

En lo que se refiere al desarrollo interno del personaje, este es nulo, toda vez que en la reaparición su intervención es inexistente, meramente referencial. Así, *Lo prohibido*, única novela en la que reaparece Jesús Delgado, no constituye una continuación de la historia interna de este personaje, cuyo único nexo de unión con *El doctor Centeno* es una referencia intratextual. En ese sentido, la coherencia interna del personaje se mantiene, ya que se aporta información suficiente acerca de su principal rasgo idiosincrásico externo gracias al recurso intratextual.

A la hora de ofrecer información acerca de cuáles son las bases que sustentan el uso de la intratextualidad en el caso de este personaje, resulta necesario insistir en su idiosincrasia, que permiten incluirlo entre otras figuras galdosianas muy cercanas como José Ido del Sagrario. En relación con ese asunto, puede considerarse a Delgado como un personaje quijotesco, pues, como el famoso hidalgo, «junto a los despropósitos, se veían razones y frases que demostraban agudo entendimiento» (1994b: 485). En este sentido, este personaje se encuentra muy cerca asimismo de Tomás Rufete, personaje que inicia el texto en *La desheredada*, o Ramón Villaamil, protagonista en *Miau*. Desde la perspectiva del narrador, en *El doctor Centeno* este personaje es presentado como un inquilino excéntrico

de doña Virginia, de carácter reservado, que se escribe cartas a sí mismo. El narrador ofrece una sucinta descripción del personaje, seguida de una etopeya: «sequito, canoso, correcto y urbano» (Pérez Galdós, 1994b: 440). Por otra parte, se añade una semblanza por medio del discurso indirecto de Zalamero: «Perteneceía éste a una familia bastante acomodada; era soltero» (1994b: 474). Este narrador evalúa al personaje de forma compasiva: «el bendito señor» (1994: 473). En lo que se refiere a *Lo prohibido*, el narrador no emite discurso sobre el personaje.

En cuanto al punto de vista que aportan los propios personajes, se ha de dar cuenta, ante todo, de la voz del propio Delgado, presente tan solo en su primera novela. En esta, el personaje se expresa mediante un registro culto, con un estilo cortés en el que proliferan las interjecciones: «Si ustedes, ¡oh! me permitieran retirarme [...] Apenas he empezado mi tarea...» (1994b: 475). En esta novela, el personaje se expresa mediante el discurso directo, así como también vía epistolar: «Señor don Julián de Capadocia. Muy respetable señor mío y capellán: Por su atenta del 4 me he enterado» (1994b: 484). Por otra parte, el personaje se expresa también mediante el discurso indirecto libre: «Levantóse, dio varios paseos, leyó de nuevo... ¿Qué carta era aquélla que tanto le trastornaba? ¡Su letra! ¡su tinta! ¡Eran el encabezamiento y firma como los de todas las tuyas!» (1994b: 481). En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta gira de forma predominante en torno a la educación y la función pública.

La impresión que se ha ofrecido hasta ahora acerca del personaje se corrobora por parte del resto de personajes. Así, en *El doctor Centeno*, Poleró le considera como a alguien respetable: «Excelentísimo señor [...] las graves ocupaciones de usted» (1994b: 474). En su ausencia, le considera ridículo: «La locura más graciosa que se puede hallar» (1994b: 476). Zalamero, por su parte, le considera un loco: «de la Dirección le echaron por loco» (1994b: 476). Doña Virginia, no obstante, le cree una buenísima e inofensiva persona: «¡Alguna picardía me le han hecho ustedes a ese bendito don Jesús!» (1994b: 483). En cuanto a Alejandro Miquis, se inclina por un sentimiento compasivo al creerle un ser bonachón y pacífico: «el bendito don Jesús Delgado» (1994b: 586).

En relación con la novela *Lo prohibido*, las referencias a Delgado recaen, de facto, en el terreno de la intratextualidad. El decidor Rafael Bueno le considera un enfermo mental digno de compasión: «Tú no le has visto. Es un ser inocentísimo» (Pérez Galdós, 1994c: 236). En dicha novela, si bien no hay una referencia explícita al pasado novelesco del personaje, sí hay una clara alusión intratextual, accesible tan solo para el lector galdosiano: «Casó con Delgado, y en su hijo Jesús aparece pujante el mal. Tú no le has visto. Es un ser

inocentísimo, que pasa la vida escribiéndose cartas a sí mismo» (1994c: 236). Como se puede apreciar, los datos que se facilitan acerca del personaje tienen la propiedad de ser coherentes para el lector galdosiano, así como de ser suficientes por sí solos para el lector que no conozca *El doctor Centeno*, ya que condensan, tal vez, sus rasgos más identificativos. En casos como este, en donde se resume la idiosincrasia más significativa de un personaje – aunque no se aluda, de modo explícito, a su pasado novelesco –, se reduce la posibilidad de un juego intratextual de tono más elevado, debido, sin duda, a que el personaje no tiene desarrollo en *Lo prohibido*. De haber sido ese el caso, resultaría factible esperar que se hubiera escamoteado información acerca de Delgado, con el objeto de crear una conexión exclusiva con el lector ideal. No obstante, en esta novela Galdós optó por ofrecer una referencia clara, suficiente para cualquier lectura posible.

4.3.3.14 Josefa y Rosita Pez

En términos generales, no puede afirmarse que esta pareja de personajes revista un especial interés para los propósitos de este estudio, con la única excepción del tratamiento parcial de la intratextualidad. Así, con la salvedad de un ejemplo de esta, la evolución de Josefa y Rosita no se ha producido en sus reapariciones. Asimismo, la posibilidad de contemplar a los personajes como una unidad a lo largo de las tres novelas es difícilmente aceptable, porque es incluso admisible una lectura independiente sin que se pierda excesiva riqueza interpretativa. En relación con la citada intratextualidad, debe señalarse que este recurso es empleado en *La de Bringas* (1884), novela en la que estas hermanas reaparecen tras su irrupción en *La desheredada* (1881) y su previa reaparición posterior en *El amigo Manso*, de 1882. Si bien estas dos últimas novelas aludidas cuentan con un marco temporal externo contemporáneo, *La de Bringas* retrotrae este a una época previa a la Revolución de 1868, una circunstancia que, previsiblemente, está conectada con la idoneidad del uso de esta técnica galdosiana.

Con el objeto de dar cuenta de la historia interna de las dos hermanas, debe aducirse que en *El amigo Manso*, a pesar de estar situada en cuanto a temporalidad externa 7 u 8 años después de *La desheredada*, no se evidencian cambios significativos en cuanto al avance de la historia interna de los personajes, una razón que conduce a creer que la continuidad no ha sido excesivamente cuidada. En lo que se refiere a los elementos que construyen la historia interna de esos personajes, solo resulta de interés añadir que Manuel Peña corteja a la mayor de ellas. En cuanto a este punto, es de notar el error de denominación en que incurre Galdós

—que evidencia el descuido en relación a la unidad intratextual de esta pareja de personajes— al nombrar a la hermana mayor Adela en *El amigo Manso*: «La mayor, Adela, es de una vanidad que no se concibe. Yo creo que si un príncipe se dirige a ella, aún le parecerá poca cosa. —Verás cómo concluye por casarse con un distinguido teniente. —Lo creo. Tiene un tupé la niña... Algo se le ha pegado a la pequeña» (Pérez Galdós, 1994b: 100). A tenor de lo mostrado en ese fragmento, se habría obviado la existencia de Adela en *La desheredada*, novela en la que tan solo se ofrecen referencias acerca de Josefa y Rosita: «Cuando ella entraba, salían las dos niñas de Pez con su mamá para subir al coche que las esperaba en la calle. ¡Qué elegantes!» (1994a: 622). En cuanto a *La de Bringas*, en términos de serialidad debería situarse a las mujeres en primer lugar —la temporalidad externa las sitúa en 1868—, en plena adolescencia. Tal vez, los cuatro o cinco años de diferencia con *La desheredada* son difícilmente ajustables, pero, en cualquier caso, dotan a Josefa y Rosita de una historia interna coherente y más completa.

En cuanto a la intratextualidad en sí, en *El amigo Manso* no puede afirmarse que la pareja de personajes cuente con elementos referenciales o intratextuales, toda vez que se reintroducen los principales rasgos que las definen, una dinámica innecesaria si se sobreentiende que el lector galdosiano conoce estos datos. En ese sentido, la lectura y conocimiento de Josefa y Rosita puede ser perfectamente autónoma. Por lo que respecta a *La de Bringas*, no se aprecian marcas referenciales acerca de la aparición de los personajes en obras anteriores. No obstante, es factible hallar intertextualidad de orden implícito en el siguiente extracto: «hasta el otoño anterior habían vestido de corto, las obligaba a confesar todos los meses. ¡Inocentes! ¿Qué pecados podían tener, si ni siquiera tenían novio?» (Pérez Galdós, 1985a: 111). Como se puede comprender, la ventaja que ofrece la perspectiva del presente sobre el pasado —accesible para los lectores que las han conocido en 1872 y 1880— consiste en una mayor cuantía de conocimiento sobre un hecho concreto. Así, el lector informado obtiene una lectura irónica gracias a que conoce el comportamiento disoluto de las dos mujeres en las novelas temporalmente posteriores. En ese sentido, resultan indicativas las perspectivas de dos personajes de *El amigo Manso*, ofrecidas acto seguido.

Así, Máximo Manso cree que son una futura conquista de su discípulo Manolo Peña, y las considera unas ignorantes pretenciosas, una consecuencia de su padre Manuel Pez: «Ignoran todo lo ignorable [...] No son, realmente más que muñecas, de las que dicen papá y mamá » (Pérez Galdós, 1994b: 99). Manuel Peña, por su parte, las cree bien educadas, aunque cargantes, pretenciosas y frívolas: «Me entretengo con ellas [...] éstas no dicen papá y mamá, sino marido, marido [...] a veces marean, a veces deslumbran; cansan y enamoran.

Dan alegría y horror [...] las pretensiones de las niñas dejan muy atrás a las de los papás» (1994b: 99-100).

4.3.3.15 Juan de Lantigua

Como resulta notorio para el conocedor de la novelística galdosiana, Juan de Lantigua, padre de Gloria –quien, por su parte, protagoniza la novela de idéntica denominación nombre de 1877 en la que ambos debutan en el mundo ficcional de Galdós–, pierde la vida en el curso de *Gloria*. Ahora bien, el hecho de que reaparezca en dos novelas publicadas posteriormente como *La de Bringas* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1887) no incurre en la incoherencia de la temporalidad externa debido a dos factores. En primer lugar, *Gloria* carece de coordenadas temporales precisas; en segundo lugar, los dos momentos en los que Juan regresa a la ficción en sus reapariciones están convenientemente alejados en el tiempo respecto al presente inmediato. En lo que se refiere al universo ficcional galdosiano, Juan de Lantigua supone un personaje empleado como referencia personal y moral –elementos ofrecidos en sus reapariciones– desde un punto de vista conservador: religiosidad y posición social. El hecho de que este personaje surja en dos novelas desligadas del contexto de su introducción en el mundo de la novela de Pérez Galdós permite asumir que el lector posea competencia acerca de sus características desde los tiempos de *Gloria*. Sin embargo, tanto en *La de Bringas* como en *Fortunata y Jacinta* se facilitan apuntes sintéticos acerca de sus rasgos personales más definidores, que obran como apunte para facilitar su recuerdo al lector. Al margen de ello, no parece ser el caso de un personaje sobre el que Galdós haya depositado demasiado interés en referencia con su evolución, toda vez que sus reapariciones son circunstanciales, indirectas y, además, *in absentia*.

En cuanto tipo de personaje galdosiano, Juan de Lantigua puede ser comprendido dentro de los intolerantes religiosos, aunque no declaradamente negativos, como es el caso de Doña Perfecta, por ejemplo. Asimismo, podría encajar dentro del prototipo del cacique acaudalado decimonónico, pero los aspectos positivos desde el punto de vista moral matizan esta posibilidad. La etiqueta de nobleza intransigente le define de forma inequívoca y constante en el transcurso de *Gloria*. De este modo, puede afirmarse que se trata de un personaje plano. No cabe duda de que su perfil de hombre intransigente –o intolerante en cuanto a moral religiosa– se matiza con otros rasgos como su bondad o sentido de la justicia, pero todos estos se mantienen fijos, estables en las tres novelas en las que está presente este personaje. En *Gloria*, el narrador vierte sus opiniones sobre el personaje constantemente, en forma evidente a través de calificativos positivos a la hora de ofrecer descripciones acerca

de este. Este narrador ofrece una semblanza sobre el personaje, así como etopeya y retrato: «serio, muy simpático a la vista y de fisonomía harto inteligente. Su frente y perfil no carecían de majestad» (Pérez Galdós, 1993c: 223); «don Juan había sido el más hermoso» (1993c: 420); «nació de padres honrados en la misma villa donde le hemos conocido, [...] Sus primeros trabajos en la abogacía fueron [...]» (Pérez Galdós, 1993c: 230). La construcción dialéctica del personaje desde esta posición es la de alguien noble, justo, conservador, muy religioso, moderadamente intransigente.

En lo que se refiere a la construcción del personaje de Juan de Lantigua, resulta fundamental para los fines de este estudio cómo se le ha recuperado en sus reapariciones, una circunstancia de calado en este caso, debido a que el Lantigua está desprovisto de intervenciones directas, o incluso de su presencia en las dos obras subsiguientes. A ese respecto, el narrador de la novela *La de Bringas* le califica en pasado como «célebre jurisconsulto» (Pérez Galdós, 1994c: 28). En la misma novela, el narrador se extiende en epítetos y calificativos positivos, que refrendan la construcción del personaje que ya se conocía en *Gloria*: «el gran católico, el gran letrado y escritor, tan piadoso en la teoría como en la práctica, pues no hacía nada contrario al dogma; ni su cristiandad era de fórmula, sino sincera y real; hombre valiente y recto» (1994c: 54). Así, el narrador lo contrapone a los hipócritas. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, la única noticia acerca del personaje –que supone, en todo caso, la reaparición en sí de Juan de Lantigua– es aportada por Guadalupe Rubín, Lupe la de los pavos, un personaje recurrente significativo. Este personaje se refiere a Juan de Lantigua en presente, y le califica negativamente «aunque es muy *neo*⁹⁵» (Pérez Galdós, 1993a: 540), además de informar de que es influyente y respetable.

4.3.3.16 Juan Pablo Rubín

A pesar de la importancia con la que cuenta este personaje en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), novela en la que aparece en primera instancia y en donde da vida a un tipo galdosiano de bohemio muy logrado, sus posibilidades potenciales se manifiestan truncadas en *Miau* (1888) y en *Ángel Guerra* (1891), obras en las que reaparece. Se trata de un personaje de un interés muy limitado para los propósitos de este trabajo, ya que el personaje no recibe trato en cuanto a sus posibilidades de intratextualidad, que no es empleada. No

⁹⁵ Perteneiente o relativo al neocatolicismo, o partidario del neocatolicismo (Real Academia Española, 2018). Neocatolicismo: Doctrina político-religiosa que aspiraba a restablecer en España las tradiciones católicas en la vida social y en el gobierno del Estado (Real Academia Española, 2018b).

obstante, cierto aspecto referido a su construcción como personaje, que evidencia un cambio, merece ser puesto de relieve aquí. Por otro lado, la coherencia interna de Rubín, así como la temporal, se mantienen de forma adecuada, generando una unicidad extensible a las tres novelas.

Como se ha aducido, Juan Pablo Rubín representa el epítome de bohemio galdosiano, alguien en disputa con todo y con todos que no encuentra su lugar en la vida. Según eso, podría ser equiparado a Alejandro Miquis, por ejemplo. No obstante, sus ideales carlistas, ciertamente románticos, como todo lo demás, le revelan como a un hipócrita cuando abandona todo por una posición social, circunstancia en la que es presentado en *Miau*, lo que supone una alteración para el lector galdosiano, ya que trastoca la percepción de este respecto a este personaje en relación con su anterior aparición novelesca. Así, Juan Pablo evoluciona desde el tipo del romántico maldito que representaba en *Fortunata y Jacinta* a político hipócrita indolente en *Miau*, un cambio drástico ante el que el lector halla, irremediabilmente, lagunas informativas que nunca son resueltas.

No cabe duda de que este personaje es profundo, complejo y verosímil en *Fortunata y Jacinta*, aun a pesar de que su configuración lo polariza un tanto en torno a los tópicos del joven romántico. En cuanto a *Miau*, su única aparición indica que se trata aquí de un personaje plano, polarizado como poderoso ingrato e insensible a las peticiones de ayuda. Por último, en *Ángel Guerra* el papel del personaje carece de todo interés, ya que se corresponde con el de un personaje plano, identificable tan solo por un par de elementos referenciales.

En lo que se refiere al cambio que se opera en el personaje, resulta de interés, ante todo, mostrar la perspectiva del narrador en *Fortunata y Jacinta*. Este narrador realiza una descripción física del personaje, así como una evaluación sucinta de su personalidad y capacidad dialéctica: «era guapo, simpático y muy bien plantado, de buena estatura, ameno y fácil en el decir, de inteligencia flexible y despierta» (Pérez Galdós, 1993a: 303); «un hombre que se expresaba tan bien» (1993a: 517). Por otra parte, el narrador completa la evaluación que le merece este personaje de una forma negativa: «siempre se había equivocado en lo referente a sí mismo y andaba por caminos torcidos» (1993a: 307). Además, se ofrecen detalles acerca de su carácter: «Era Rubín hombre de buen corazón» (1993a: 612). Si bien en *Miau* el narrador no aporta información sobre el personaje, la perspectiva de Ramón Villaamil es testigo de ese cambio drástico anunciado, un medio indirecto aunque eficaz de mostrar más que contar la naturaleza de las cosas. En efecto, este personaje –protagonista de la novela señalada, por otra parte– le cree alguien infatuado e

ingrato: «Ya ves la que me hizo ayer ese badulaque de Rubín [...] ese ingrato, ese olvidadizo [...] ese desvergonzado que por su audacia ha pasado por delante de mí [...] tiene la poca delicadeza de mandarme medio duro» (Pérez Galdós, 2001b: 9).

4.3.3.17 Juan Tafetán

En Juan Tafetán se produce la circunstancia, común a otros personajes, de una reaparición en un período creativo distinto de Pérez Galdós en relación con la novela de partida. Así, tras el prolongado período comprendido entre *Doña Perfecta* (1876) y *La incógnita* (1889), el novelista español se estaba adentrando en una fase de experimentación formal, de la que la segunda de estas obras señaladas –una novela epistolar, que forma un binomio junto a la novela dialogada *Realidad*– suponía una buena prueba. Este personaje puede identificarse en *Doña Perfecta* como un tipo de Don Juan decadente –en ese sentido, parecido a don Lope Garrido, de *Tristana*–, viejo verde excéntrico, pícaro y divertido a un tiempo. El apellido de este personaje, de hecho, parece guardar relación con el carácter que desarrolla en *Doña Perfecta*, una vez se le confronta con el significado que le atribuye el Diccionario de la Lengua Española: «galas de mujer» (RAE, 2018c). En efecto, las dotes donjuanescas y aduladoras del personaje para con las mujeres permiten suponer que existe intencionalidad y/o relación directa entre denominación y connotación significativa.

Ese registro se rectifica en *La incógnita*, no obstante, en donde se le puede matizar como a un inofensivo funcionario quejumbroso. En ese sentido, se trata de un personaje en el que se verifica un cambio fundamental en su recurrencia, debido a su novedosa responsabilidad como padre y el previsible abandono de sus costumbres sociales. De esta forma, tal vez puede interpretarse esta incoherencia como un desliz, ya que no se introduce argumento narrativo alguno que explique esa transformación, una vicisitud similar a la explorada en el caso de Juan Pablo Rubín. A ese respecto, precisamente esa disparidad le otorga una singularidad que merece ser revisada en este apartado. En *Doña Perfecta* su personaje es muy secundario, aunque su papel en relación con Pepe Rey supone un aditamento de cierta relevancia para la trama. En cuanto a *La incógnita*, se trata incluso de un papel más marginal el suyo, en calidad de corresponsal personal de Manuel Infante. Como consecuencia de lo expuesto, en *Doña Perfecta* no reviste características de personaje redondo. Antes bien, su carácter es perfectamente previsible a partir de las premisas que se facilitan de él desde la primera página en donde aparece. Por lo que se refiere a *La incógnita*, las escuetas intervenciones del narrador autodiegético Infante y del destinatario Equis no

coadyuvan en exceso a la construcción de Tafetán como personaje mínimamente reconocible.

Respecto a la construcción del personaje y de su evolución, precisamente, las voces de la novela constituyen la fuente más fiable en este caso. En *Doña Perfecta*, el narrador se permite evaluar al personaje, calificándolo así: «sujeto amabilísimo [...] era muy simpático» (Pérez Galdós, 1994c: 83). Se le presenta como a un conquistador caduco, lisonjero con las mujeres, a quienes tiene gran afición; es descrito de una forma inequívocamente positiva. Según el narrador, su expresividad es grande y divertida: «tenía mucho gracejo y felicísimo ingenio para contar aventuras graciosas» (1994c: 83). El propio Juan Tafetán cuenta con voz tan solo en la primera de sus novelas. En esta, se expresa a través de discurso directo, en diálogos; carece de monólogos interiores o discurso indirecto libre. En referencia a su expresividad, cabe afirmar que es viva; si bien no cuenta ninguna historia, resulta evidente que su gracejo es un resultado de su discurso fluido, los temas que aborda –amoríos, chismes– y su carácter alegre. Un ejemplo de su verbosidad es el siguiente: «Buenas tardes, niñas [...] Este caballero dice que lo bueno no debe esconderse [...] Las pobrecitas son honradas. ¡Bah! Si se alimentan del aire, como los camaleones. Diga usted: el que no come, ¿puede pecar? Bastante virtuosas son las infelices» (1994c: 84).

En cuanto a *La incógnita*, el narrador autodiegético Manolo Infante argumenta su indiferencia acerca de que Juan Tafetán sea nombrado secretario del juzgado: «Hoy, cuando estaba disponiendo mis bártulos, cae sobre mí como un aerolito, mejor dicho, como si desde Orbajosa me arrojasen un canto rodado, el insigne hijo de esa localidad, D. Juan Tafetán, el cual, después de saludarme en tono lacrimoso, participándome que le han limpiado el comedero, y que viene a solicitar con mi ayuda ¡Dios nos asista!, su reposición» (Pérez Galdós, 2001b: 390). Posteriormente, le muestra como a alguien afligido, un pobre hombre, porque ha perdido su puesto, para lo que le pide ayuda; añade que tiene nueve hijos:

Pues las quejas que del afligido pecho de Tafetán salieron, partirían una roca [...] Es cierto que me birlaron el peatón de Fuente los Tojos, y el estanco del tío Majavacas, y que me han dejado cesante a este sin ventura Tafetán? Cierto debe de ser, pues se trae una cara tan compungida que ni la de la Magdalena se le iguala [...] Abro tanta boca que el mismo Tafetán, haciendo un paréntesis en su consternación de cesante con nueve hijos, se ríe de mí (Pérez Galdós, 2001b: 390-391).

Equis, por su parte, completa el panorama discursivo sobre este personaje en esta novela, en virtud del cual se verifica la transformación ya señalada en cuanto concierne al mismo. El corresponsal de Infante le califica positivamente, lo que refuerza su imagen de

persona bonachona, además de aludir a la capacidad de Tafetán como corresponsal de noticias acerca de Orbajosa: «recibo la tuya, y me apresuro a explicarte el porqué del manuscrito que te llevó el buen Tafetán» (2001b: 502).

4.3.3.18 Luis Gonzaga Sudre

Ciertos elementos de la conformación de este personaje –su misticismo, introspección o su tendencia hacia un comportamiento melodramático– logran que sea percibido como bastante semejante a Rafael del Águila, revisado en el apartado correspondiente a aquellos personajes cuyo devenir tiene lugar exclusivamente en el marco de una serie. Luis Gonzaga puede encarnar el tipo de mártir religioso puro. Aun a pesar de su discurso patético o de su fanatismo religioso, se trata de alguien puro, carente de hipocresía impostada, a diferencia de otro personaje parecido como Francisco Sainz del Bardal, también recurrente. Se trata de un personaje sin demasiada relevancia para los propósitos de este estudio. Aun cuando se han aprovechado ciertos aspectos de intratextualidad o referencialidad, este uso no pasa de lo meramente anecdótico, ya que el personaje no interviene con su propio discurso y no existe posibilidad para percibir alguna evolución en cuanto a desarrollo o complejidad de la construcción de este. En todo caso, aspectos como la referencialidad intratextual y el cuidado –siquiera mínimo, aunque suficiente– de la coherencia interna que se ha prestado a este personaje le hacen acreedor de atención en este apartado.

Tras la primera aparición de Luis Gonzaga Sudre en *La familia de León Roch* (1878), la publicación posterior de *La de Bringas* (1884) permitió crear la paradoja temporal de presentar elementos de la historia interna del personaje correspondientes a su infancia *a posteriori*⁹⁶, en su reaparición. Puede afirmarse que la oportunidad de generar antecedentes biográficos para Luis Gonzaga está aprovechada, ya que estos –aunque mínimos, como se ha señalado– son coherentes con la historia futura del personaje. Precisamente en relación con la dinámica de intratextualidad que opera en la única reaparición del personaje, puede constatarse una evidencia intratextual comprensible para el lector informado:

Si los hijos de aquella señora eran idiotas, raquíticos y feos como demonios, en cambio su hermana Milagros había dado al mundo cuatro ángeles marcados desde su edad tierna con

⁹⁶ Tal como el narrador cuenta en el capítulo II, el tiempo externo en el que debe situarse esta novela es 1868 (Pérez Galdós, 1994c: 6). En cuanto al momento específico en el que aparece el personaje en su única aparición en esta novela, debe ser situado a partir del Jueves Santo, en la primavera de ese año citado de 1868 (1994c: 31).

el sello de la hermosura, la gracia y la discreción. Aquel Leopoldito tan travieso y mono; aquel Gustavito tan precoz, tan sabidillo y sentado; aquel Luisito tan místico, que parecía un aprendiz de santo, y principalmente aquella María [...] ¿a qué madre no envanecerían? (Pérez Galdós, 1994c: 28).

En efecto, si se tiene en cuenta que la temporalidad externa de esta obra se sitúa en el pasado de estos personajes, el efecto irónico que se logra es inmediato si se conocen las circunstancias sobrevenidas en *La familia de León Roch*⁹⁷. Otra referencia intratextual de interés es la relacionada con la característica ya definida en *La familia de León Roch* acerca del componente masoquista del personaje, que vuelve a surgir en *La de Bringas*: «Luisito Sudre, el de Tellería, que era un santo en leche y ya se daba zurriagazos en sus rosadas carnes» (1994c: 54).

En cuanto a la construcción y comprensión de este personaje, así como de su evolución posterior, debe incidirse, ante todo, en su escasa relevancia y complejidad, que corroboran la simpleza aducida de Luis Gonzaga en el marco del mundo galdosiano, decreciente en su caso en las reapariciones. Si bien en *La familia de León Roch* se trata de un personaje secundario de cierto peso en la primera parte de la novela –debido a que epitomiza la idea del extremismo religioso–, en *La de Bringas* sus dos apariciones son meramente referenciales, sin papel alguno dentro de las tramas de esta novela. Se trata, sin duda, de un personaje de una pieza, con unas características bien definidas que persisten en su breve carrera literaria. Aun cuando el narrador accede a su interior, este no expresa sino el mismo discurso monolítico que efectúa de forma persistente, carente, por otra parte, de monólogos interiores que puedan dar lugar a una riqueza acrecentada. La rigidez de su construcción como personaje se refleja asimismo en el hecho de que no hay evidencia de diálogos con otro personaje que no sea María Egipcíaca, el único personaje a su vez que comparte por completo sus puntos de vista, así como muchos elementos de personalidad. En *La de Bringas* no se añade ningún elemento que permita modificar la primera impresión acerca del personaje, con la excepción de los elementos intratextuales ya incluidos, que operan como un guiño al lector galdosiano. Es más, en la susodicha reaparición de Sudre la única muestra discursiva –reflejada aquí en su relación con el mecanismo de la intratextualidad–, que permite concebirle como personaje recurrente, por lo tanto, proviene de la voz narrativa.

⁹⁷ En esta novela, el fanatismo y la intransigencia religiosa suponen un condicionamiento temático fundamental. En este sentido, Luis Gonzaga Sudre, en su calidad de fervoroso creyente pseudo místico, representa una plasmación de esa atmósfera que predomina en esta novela de corte tendencioso.

4.3.3.19 Máximo Manso

Junto a personajes como el epistolar Manolo Infante o José María Bueno de Guzmán, Máximo Manso pertenece formalmente a un grupo de narradores homodiegéticos galdosianos que surgieron en el período galdosiano de la década de 1880, todos ellos recurrentes y dotados de ciertos rasgos comunes añadidos. El personaje que ocupa este punto inició su deambular ficcional en *El amigo Manso* (1882), tras lo cual reaparecería de forma fugaz en *La de Bringas* (1884) y en *Ángel Guerra*, novela esta última de 1891. A pesar de la importancia evidente que este personaje asume en la primera de las novelas citadas, el interés que reviste para los propósitos de este estudio está circunscrito, en todo caso, a las alusiones intratextuales acerca de su pasado literario, ya que su desarrollo posterior como personaje independiente es inexistente en tales reapariciones.

A la hora de destacar ciertos componentes destacables acerca de este personaje, un primer aspecto resulta singular: su nombre, que debe relacionarse con la aptronymia, frecuente en el universo de Pérez Galdós. En este caso, el paralelismo de significación inferible aplicado a este personaje se obtiene mediante la conjunción o suma de ambos elementos. Según el Diccionario de la Lengua Española, *máximo* como sustantivo significa: «Límite superior o extremo a que puede llegar algo» (RAE, 2018e). En cuanto al adjetivo *manso*: «De condición benigna y suave» (RAE, 2018f). En el sentido con que pueda entenderse la relación de estas definiciones para el personaje, parece probable que exista una intención sarcástica y/o humorística, toda vez que la excesiva ingenuidad y bondad del personaje le conducen a la ignorancia de los hechos y a la frustración en cuanto a los logros dentro del ámbito amoroso.

Como se ha afirmado en cuanto al escaso recorrido del personaje, no puede afirmarse que en *La de Bringas* se evidencie serialidad o continuidad respecto al mismo, ya que, si bien se le menciona como parte imprescindible de la historia de otro personaje –Cándida García Grande–, esto no constituye elemento de continuidad *per se*. No obstante, la referencia temporal que se verifica es correcta, y ayuda a que la historia interna del personaje obtenga coherencia global. En cuanto a *Ángel Guerra*, la única aparición del personaje aporta la sorprendente información de que su hermano se ha convertido en el marqués de Taramundi. En términos de coherencia interna, tan solo el lector galdosiano está capacitado para advertir el problema que conlleva su reaparición –aunque esta sea referencial tan solo– como alguien vivo en *Ángel Guerra*, toda vez que esta novela ha sido situada temporalmente después de *El amigo Manso* –que comenzaba en septiembre de 1880–, donde fallecía en su

final. Este nuevo conflicto respecto al manejo global de la temporalidad externa de la novela galdosiana revela su dificultad, ya que el lector que aborda la obra de Pérez Galdós como un todo orgánico tiene una perspectiva de facetas como esta ciertamente exigente, diferente a la del lector primerizo, en cualquier caso.

En términos de importancia, al margen de su protagonismo innegable en *El amigo Manso*, en *La de Bringas* el papel Máximo es tan solo referencial. En ese sentido, su relevancia es inexistente en cuanto a la trama de esta novela. Por lo que se refiere a *Ángel Guerra*, su papel es incluso menor, ya que aparece tan solo, de forma referencial, en una ocasión. En cuanto a la profundidad de este personaje, previsiblemente esta es prácticamente nula en sus reapariciones. En *El amigo Manso*, el personaje es redondo, sin lugar a dudas. La complejidad existe en Máximo porque cuenta con interioridad, repleta de matices y oscilaciones, una evolución de la que se da cuenta a través de su pensamiento expresado. En cuanto a *La de Bringas* o *Ángel Guerra*, por el contrario, no puede extraerse ningún matiz de relevancia de cara a la construcción del personaje, ya que las apariciones de este son meramente referenciales, desprovistas de intervención o expresión.

Por lo que se refiere al mecanismo que posibilita la unidad y conexión del personaje a lo largo de las tres novelas en las que aparece, la intratextualidad, debe indicarse que en *La de Bringas* hay marcas de referencialidad claras, evidenciadas cuando el narrador alude a la historia de Máximo Manso: «mi familiar trato con ella se verificó más tarde, en los tiempos de Máximo Manso, mi amigo» (Pérez Galdós, 1994c: 20). En cuanto a *Ángel Guerra*, una alusión asimismo del narrador acerca del personaje en forma de título denota referencialidad clara en relación a la primera novela en la que este aparece: «Uno y otro son conocidos maestros, el primero como hermano del Amigo Manso, el segundo como esposo de María Juana» (Pérez Galdós, 2009a: 110). Para el lector galdosiano, esa indicación expresa no admite género de dudas como recordatorio.

En cuanto a la construcción del personaje desde las diferentes voces novelescas, al margen de las ya insertadas procedentes del punto de vista del narrador, se puede constatar que los otros personajes no realizan ninguna aportación acerca de Manso en sus reapariciones, motivo por el que su refrendo aquí no aporta nada digno de mención. En cambio, el propio personaje interviene en su reaparición en *La de Bringas* de forma singular. En esta novela, la voz del personaje obtiene su lugar mediante el sumario diegético que emplea el narrador, de tal forma que su voz queda plasmada a través de medios indirectos. En el caso del fragmento que se ofrece, Manso está refiriéndose a Cándida García Grande, persona con la que tuvo una relación complicada en la primera de sus novelas, razón por la

que la referencia implícita para el lector que conoce esta obra es clara: «Máximo Manso, cuando se pone a contar cosas de ella, empieza y no concluye» (1994c: 23).

4.3.3.20 Melchor Relimpio

En primer lugar, debe llamarse la atención sobre el nombre de este personaje, así como acerca de las leyes de la aptronymia. El nombre propio del personaje no aporta significación alguna para este apartado. En el caso del padre de Melchor, el sempiterno tratamiento de respeto de *Don* generaba una lectura irónica, dados los atributos de valentía, nobleza y lealtad ridículos que asume José. En cambio, Melchor pierde significativamente ese tratamiento a la par que esos atributos de nobleza de su padre, toda vez que su apellido acarrea una interpretación negativa, irónica en todo caso debido a las características tramposas del personaje; en su padre, el atildamiento o la inteligencia suscitan simpatía, dado que se trata de un personaje creado para ese propósito. Melchor, en cambio, es comprendido en la suma de estos apelativos –entendidos en negativo– como un joven deshonesto. En ese sentido, este personaje es asimilable al tipo de los jóvenes vividores, inmorales a la par que perspicaces. A diferencia de los señoritos, sin embargo, Melchor no procede de una familia adinerada, pero se comporta en esa línea, de igual forma que Juanito Santacruz o Joaquín Pez, por ejemplo.

Este personaje, cuya primera aparición tiene lugar en *La desheredada* (1881), ofrece una relevancia limitada para los propósitos de este estudio, ya que la referencialidad intratextual apenas ha sido aprovechada. Además de ello, la serialidad –en cuanto a la historia interna del personaje–, o el desarrollo del personaje no se han abordado en exceso en la segunda aparición de Melchor, en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). En este sentido, si bien no se detecta ninguna marca referencial en esta novela, sí puede advertirse como muestra intratextual un aspecto de esta índole en el siguiente extracto: «El mejor negocio que se podría hacer en estos tiempos, ¿a que no saben ustedes cuál es? Pues abrirle la cabeza a don Basilio y sacarle toda la paja que dentro para venderla» (Pérez Galdós, 1993a: 586). Aunque esta intervención guarda una finalidad de burla, el lector informado reconocerá, por su lectura de *La desheredada*, la afinidad y propensión del personaje hacia los negocios.

En lo que se refiere a la coherencia del personaje en su desarrollo entre una y otra novela, debe señalarse que *Fortunata y Jacinta* no establece una continuidad en relación con *La desheredada*. En términos de temporalidad externa, ambas novelas son contemporáneas, lo que obstaculiza en buena parte la serialidad biográfica del personaje. Por otro lado,

precisamente por esa simultaneidad aducida, hubiera resultado adecuado desde el punto de vista de la coherencia que el personaje evidenciara una conexión con los acontecimientos de *La desheredada*, lo que genera una desvinculación evidente para el lector galdosiano. En cuanto a la importancia que este personaje reviste, puede ser destacado que en *La desheredada* ocupa un papel secundario de cierta relevancia, y con mayor peso en la segunda parte de la novela. Su presencia no parece responder a la necesidad de insertar un tipo simbólico –a saber, el que encarne la caída del pillo, o a la inversa–, pero enriquece el universo de personajes de esta obra. En lo que cabe a *Fortunata y Jacinta*, el papel del personaje reviste una relevancia mucho más escasa, con intervenciones circunstanciales y sin ningún peso dentro de la trama novelesca.

En cuanto a cómo las voces discursivas dan cuenta de la evolución de Relimpio, debe aducirse que la voz narrativa, ante todo, evalúa de forma negativa al personaje en su reaparición, en *Fortunata y Jacinta*: «era procaz y malicioso en sus juicios» (Pérez Galdós, 1993a: 584). Por lo que se refiere a los personajes, tan solo es posible recuperar la voz de Juan Pablo Rubín –otro personaje de reaparición–, quien conceptúa a Relimpio como a una amigo de confianza que va acercando su postura política al alfonsismo: «Es lo que yo le decía anoche a Relimpio, que también se va cayendo de ese lado» (1993a: 595).

Por lo que se refiere a la voz del propio personaje, debe reflejarse su perspectiva en ambos textos. El personaje se expresa normalmente en *La desheredada* en forma de diálogo directo, pero asimismo mediante el discurso libre indirecto: «El lujo de los demás le azotaba la cara. Paseaba. ¿Por qué era suyo el cansancio y de los demás el coche?» (Pérez Galdós, 1994a: 584). En cuanto a la temática de su discurso, esta gira en su mayor parte alrededor de la adquisición de dinero y acerca de la subida dentro de la escala social. En lo que se refiere a registro y estilo, el personaje se caracteriza por un registro estándar, sencillo, sin gran elaboración, así como tampoco sin coloquialismos. Melchor emplea una frase hecha, que sitúa en su discurso directo cuando pretende expresar la consecución feliz de una empresa acometida por él: «Son habas contadas» (1994a: 585). En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, el personaje se expresa en forma de discurso directo, en la que muestra su carácter malicioso, ya mostrado en otro ejemplo previo: «yo también lo oí –indicó Relimpio–. Es cierto... como que tiene dolor de muelas» (1993a: 592).

4.3.3.21 Pepa Fúcar

Se trata de un personaje que ofrece una relevancia limitada en cuanto a los intereses de este estudio, ya que su única reaparición, en *Lo prohibido* (1885), aun cuando constituye un guiño intratextual claro, no permite extraer conclusiones de relieve acerca de su evolución, profundidad y diversas características intratextuales. Aunque solo se pueden extraer conclusiones acerca de solo una de sus dos intervenciones novelísticas, este personaje resulta interesante porque evoluciona y ofrece el resultado de un carácter complejo y difícilmente resumible. Así, si en la primera parte de *La familia de León Roch* (1878) el personaje puede asumirse al tipo de joven rica y disoluta, posteriormente este pierde los atributos de fatuidad en favor de otros como sacrificio, bondad y sinceridad. Por ende, la definición de Pepa Fúcar debe encuadrarse dentro de un tipo de personaje que contemple esa evolución: personaje reformado positivamente debido a las malas experiencias. Dentro de esta dimensión, este tipo ha de suponer un contraste claro con el de la característica mujer perdida galdosiana, que tan bien engendran personajes recurrentes como Isidora Rufete, Refugio Sánchez Emperador o Eloísa Bueno de Guzmán.

El momento novelesco más descollante de este personaje está situado, sin lugar a dudas, en *La familia de León Roch* (1878), primer texto en el que aparece, en donde asume un papel de rival amoroso de María Egipcíaca Sudre debido a su proximidad al protagonista de dicha novela. Como se ha aducido, el mayor interés de su reaparición en el mundo galdosiano está relacionado precisamente con ese nexo, ya que su breve intervención en *Lo prohibido* (1885) da fe de esa relación con León Roch, que ha desbordado, por lo tanto, los límites que tuvo en la primera de las novelas tratadas aquí. Respecto a esa cuestión cabe afirmar que, aunque la aparición de este personaje en estas dos novelas no parece obedecer a una intención de expandir las posibilidades de desarrollo de este personaje, sí genera continuidad para Pepa Fúcar, en el sentido de que se ofrece al lector un episodio –si bien muy sintético– adicional y novedoso de su particular historia.

En cuanto a ese asunto, resulta pertinente ofrecer el fragmento referencial en virtud del cual el lector galdosiano obtiene la posibilidad de recuperar a este personaje en *Lo prohibido*. Si bien no hay marcas explícitas formales que remitan desde la reaparición a una obra anterior, existe una conexión intratextual evidente para el lector informado: «vi a Cimarra, que se había reconciliado con su suegro, el marqués de Fúcar, y resignándose a que su mujer viviera maritalmente en Pau con León Roch» (Pérez Galdós, 1994c: 356). Aunque el final de la novela *La familia de León Roch* pudiera sugerir un plausible reencuentro entre León y Pepa, las indicaciones explícitas brillan por su ausencia. De esta forma, la reaparición

del personaje verifica, de hecho, no solo una anagnórisis, sino asimismo un giro dramático accesible tan solo para el lector de esa novela de Pérez Galdós. Esta circunstancia, de hecho, fue advertida por el hispanista y galdosiano James Whiston en su excelente edición de *Lo prohibido*, en la que hizo notar, asimismo, el acceso de lectura privilegiado del seguidor de Pérez Galdós, que conocía la novela de 1878 de referencia: «Para el lector que no haya leído *La familia de León Roch* los nombres mencionados aquí no salen de meros nombres [...] En los seis o siete años que median entre *La familia de León Roch* y nuestra novela, Galdós revisa aquí el final original⁹⁸ y da nuevo *dénouement* mucho más radical a aquella novela de 1878» (Whiston, 2001: 277).

En cuanto a la profundidad y construcción del personaje, no cabe duda de que el aspecto más llamativo de su evolución tiene cabida en *La familia de León Roch*, novela en la que experimenta una metamorfosis evidente, que posibilita, en fin, un personaje redondo. El mero hecho de que el narrador acceda a la interioridad de Pepa, o de que existan evidencias de monólogos interiores apuntarían en esa dirección. Por otra parte, en la primera de las novelas en las que el personaje participa hay ejemplos de extensos parlamentos como el siguiente:

Dicen que no encontraré un hombre razonable que se case conmigo –exclamó, repitiendo el desentonado reír que parecía una conmoción espasmódica–. Eso como que da a entender que hay hombres razonables... Yo no soy de esas que se fingen santas y modestas para encontrar marido... Por mi parte, aseguro desde hoy que no me casaré con ningún sabio... Me repugnan los sabios. La suprema felicidad consiste en tener mucho dinero y casarse con un tonto (Pérez Galdós, 1994a: 34).

Además de ello, Pepa Fúcar evoluciona a lo largo de su presencia en la única novela en donde ella interviene realmente; esa transformación enriquece el personaje, además de hacerlo más creíble e impredecible. En ese sentido, las acciones del personaje ofrecen un claro contraste entre dos segmentos: la vida del personaje antes del matrimonio con Federico Cimarra y con posterioridad a esta relación. Las acciones de la joven Pepa son propias de alguien superficial, rico y consentido; en cambio, las posteriores la acercan al arquetipo de mujer mártir, debido al sacrificio inusitado e ímprobo que comportan. En cuanto a la solitaria reaparición del personaje, tan solo se refiere como hecho consumado –tal y como se ha

⁹⁸ Se incluye aquí el resumen de ese final, sintetizado de forma óptima por el propio Whiston: «En dicha novela, Federico Cimarra, cínico tahúr, se casa con Pepa Fúcar, estando ella enamorada de León Roch, hombre serio e idealista que está casado con María Egipcíaca Sudre, hija de los marqueses de Tellería. Muerta María y efectivamente roto el matrimonio Cimarra, León Roch decide, no obstante, respetarlo, a pesar de reconocer que Pepa era la que él quería de verdad» (Whiston, 2001: 277).

adelantado previamente– en *Lo prohibido* que ya hace vida de pareja con León Roch, con quien convive en Pau, Francia. Así, la única mención que se efectúa en esta novela explica una relación extramatrimonial como resultado.

4.3.3.22 Padre Juan Manuel Nones

El desempeño novelesco más relevante de este personaje tuvo lugar en *Tormento* (1884), segunda obra de un ciclo que dejó atrás, no obstante, para reaparecer en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) y en *La incógnita* (1889), dos novelas desligadas por completo de su primera aparición. Juan Manuel Nones puede unirse la nómina galdosiana del tipo de sacerdote verdaderamente vocacional, sencillo, bondadoso y severo, rasgos que le aproximan a otros personajes en esa línea como el padre Paoletti, de *La familia de León Roch* (1878), o al misionero Gamborena, en *Torquemada y San Pedro* (1895), en ambos casos no recurrentes. A pesar de las prometedoras características de Nones en la primera de las novelas citadas, no reviste demasiado interés para los propósitos generales de este estudio, toda vez que su desarrollo como personaje es muy reducido en los textos subsiguientes, así como el de su historia y universo personal. En ese sentido, los elementos de referencia intratextual se han aprovechado de una forma escasa, aunque suficiente como para que merezcan ser reflejados aquí.

En términos de coherencia temporal, el personaje representa una edad adecuada a la esperable; en cuanto a la coherencia como personaje, esta se respeta a todos los niveles. *Fortunata y Jacinta* no supone una continuidad en cuanto a la historia interna del personaje, del que no se aporta información propia añadida. En cuanto a *La incógnita*, esta novela prosigue en cierto modo la historia interna del personaje, porque se aporta un elemento de construcción añadido como es la regencia de una parroquia. En otro orden de cosas, se respeta la coherencia interna del personaje, acorde en sus rasgos básicos con su esencia global, que es unitaria en las tres novelas. En ese sentido, en *Fortunata y Jacinta* –primera de sus reapariciones– se presenta al personaje como a un sacerdote anciano, jovial de carácter, que es requerido para diversos servicios religiosos. Se ofrece una sucinta descripción de él, que coincide con la que se realizara en *Tormento*, lo que coadyuva a confirmarle desde ese punto de vista aducido de la coherencia: «por su alta estatura, tenía que encorvarse para hablar» (Pérez Galdós, 1993a: 745); «la cabeza blanca como el vellón del Cordero Pascual» (1993a: 748). Se evalúa la expresión del personaje: «habló cariñosamente» (1993a: 1093). El narrador no evalúa al personaje en sí, y tampoco realiza

semblanza de este. En cuanto a *La incógnita*, el narrador epistolar autodiegético presenta al personaje como a un sacerdote que favorece a los pobres. Este narrador evalúa positivamente a Nones: «bondadoso [...] pobrecillo» (Pérez Galdós, 2001b: 407).

En lo que se refiere a la profundidad del personaje, debe indicarse que en *Tormento*, si bien el personaje carece de interioridad, está bien caracterizado en sus rasgos de bondad, nobleza, rectitud y sencillez. No obstante, Nones carece de matices, lo que conduce a percibirlo como un personaje previsible. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, Nones pierde profundidad a pesar de que se da cuenta de su interior por parte de la voz narrativa. Su expresividad es más limitada, así como sus intervenciones y acciones. Por último, en *La incógnita* el personaje se desvanece en su caracterización, de la que solo se dan unas pocas pinceladas para asegurar su trazado básico como personaje memorable.

Por lo que respecta a las voces discursivas de otros personajes, estas son relevantes en las reapariciones del padre, ya que actúan como aditamentos para construir la configuración de Nones junto a la voz narrativa, ya introducida en este análisis. Por lo que se refiere a la voz del propio Nones, sin embargo, esta no cuenta con ninguna relevancia en sus reapariciones. Así, en *Fortunata y Jacinta*, el personaje, además del discurso directo, se expresa por medio del discurso indirecto: «Esta tarde volverá el padre Nones. Me ha dicho que te confesaste bien» (1993a: 737). También emplea Nones el monólogo interior: «el cura, diciendo para sí: “Trabajo perdido... cabeza trastornada.”» (1993a: 1093). El registro del personaje en esta novela es estándar, con un estilo correcto no exento de ciertos usos coloquiales y metafóricos: «Buenos días, maestra. Ya está usted en planta, oficiando de capitana generala» (1993a: 743). En cuanto a *La incógnita*, el personaje no cuenta con discurso de ningún tipo.

Respecto a las voces de los otros personajes, debe darse cuenta de *Fortunata y Jacinta* –toda vez que en *La incógnita* ningún personaje emite información acerca de él, excepto el narrador epistolar autodiegético Manolo Infante, del que ya se ha dado cuenta aquí–, donde el personaje Guillermina Pacheco le considera alguien a quien hay respetar: «Si yo no tratara de enseñar a esta gente la buena crianza, vendría usted luego con el Santísimo y tendría que entrar pisando todo, y cuanta inmundicia hay» (Pérez Galdós, 1993a: 743). Por otra parte, le cree alguien capacitado para alentar ante malas situaciones: «él le dará a usted consuelos que yo no puedo darle» (1993a: 1092). Mauricia *la dura*, de otro lado, le considera una figura de respeto y autoridad: «no hago más que lo que me manda el padre Nones» (1993a: 759). Fortunata, por su parte, le considera una figura de autoridad: «si el

Padre Nones te oye eso, te ha de reprender... porque ya ves... quien manda manda» (1993a: 759).

4.3.3.23 Pepito Trastamara

Este personaje tiene un interés limitado para los propósitos de este estudio, ya que si bien la intratextualidad está presente mediante dos evidencias de interés, el desarrollo del personaje no tiene lugar en un recorrido ficcional que abarca tan solo dos novelas: *Lo prohibido* (1885) y *Fortunata y Jacinta* (1886-1887). A ese respecto, la atención queda particularizada, en cuanto concierne a este apartado, a la dimensión intratextual, empleada en su caso con un criterio de coherencia claro. Al margen de ello, Pepito Trastamara representa a un ente meramente referencial, incluso carente de intervención ni acción directa en estas dos novelas, tal como se pone de manifiesto en las siguientes líneas.

A la hora de ofrecer una revisión acerca de este personaje, un primer inciso es necesario en relación con la aptronymia. Aunque el nombre propio y el apellido no revelan información de relevancia de cara a este particular, la relación que puede obtenerse entre la naturaleza nobiliaria del apellido –propio de reyes castellanos, como es reconocido– y el diminutivo empleado para el nombre puede pretender un significado devaluativo, lo que reviste una conexión razonable con las características esenciales del personaje. Al respecto, precisamente, de ese punto, debe indicarse que este personaje es asimilable al tipo galdosiano de los hombres procedentes de la nobleza caracterizados por su escasa sensatez, su tendencia a malgastar dinero y afición a perseguir mujeres. Pepito Trastamara, por lo tanto, guarda grandes semejanzas con otros personajes similares como los recurrentes Leopoldo Polito Sudre o con Joaquín Pez.

En lo que se refiere a la coherencia y unidad interna de este personaje entre las dos novelas en las que interviene, se debe partir, ante todo, del hecho de que *Fortunata y Jacinta* está situada temporalmente antes que *Lo prohibido* en términos de temporalidad externa: 1872-1876 en el primer caso, 1880-1884 en cuanto a la segunda de estas obras. Aun así, no hay evidencias de información en la primera novela aducida que ayude a construir una historia interna para el personaje. No obstante ello, la coherencia interna del personaje se mantiene, lo que logra que este tenga unidad global. Esa unidad aducida se logra de forma clara, sin lugar a dudas, gracias a la utilización del mecanismo intratextual.

Así, en *Fortunata y Jacinta* hay evidencia de un elemento de esta naturaleza en el siguiente fragmento: «cuando Pepito Trastamara, que lleva el nombre de los bastardos de don Alfonso XI, va a pedir dinero a Cándido Samaniego, prestamista usurero, individuo de

la *Sociedad protectora de señoritos necesitados*» (Pérez Galdós, 1993a: 115). El lector de *Lo prohibido* es capaz de captar el sarcasmo de ese enunciado en cuanto a la necesidad pecuniaria del personaje, ya que las acciones del personaje en esta novela giran en torno a la insensatez: ostentación, dispendio de la fortuna familiar, cortejo de mujeres –entre otras, Eloísa Bueno de Guzmán–, o malas compañías. Otra evidencia intratextual de gran interés se halla en el siguiente fragmento: «¡Qué diferente de Sofía la Ferrolana, que, cuando Pepito Trastamara la trajo del primer viaje a París, era una verdadera Dubarry» (1993a: 639). El personaje, de hecho, efectúa una acción ya realizada en *Lo prohibido*: «¿Sabe usted quién es la Peri? [...] Trastamara la llevó a París para desasnarla» (Pérez Galdós, 1994c: 457). Esa circunstancia, así, crea una conexión evidente para el lector informado.

En cuanto a la configuración de este personaje, debe insistirse en el dato de que no cuenta con voz discursiva en ninguna de las dos novelas. Como consecuencia directa de ello, la profundidad –así como su relevancia de cara a la trama– del personaje en *Lo prohibido* es inexistente. Además, el retrato o acciones que ofrece el narrador tan solo bastan para definir el trazado del personaje de forma superficial a partir de escasos rasgos como su epicureísmo degradado. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, Pepito Trastamara no puede entenderse tampoco como un personaje mínimamente complejo, ya que está desposeído igualmente de discurso propio.

Por lo que se refiere a las otras perspectivas del discurso novelesco, es necesario ofrecer en primera instancia el punto de vista del narrador. En *Lo prohibido*, el narrador –autodiegético, poderosamente subjetivo, por tanto– presenta al personaje como a un ridículo representante de las clases pudientes de la alta sociedad, alguien mujeriego e insensato. Este narrador evalúa negativamente al personaje de forma reiterada: «un hominico⁹⁹» (Pérez Galdós, 1994c: 356); «Vimos también a Pepito Trastamara en un cochecillo que parecía una araña, y él era otra araña. Fuera de los caballos, que tenían aire de nobleza, y del lacayo, que era un hombre, todo lo demás era risible, grotesco» (1994c: 381-382). Por otra parte, el narrador no efectúa etopeya del personaje, así como tampoco semblanza o descripción alguna. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el personaje es presentado como el hijo de una Bonilla y del duque de Trastamara (Pérez Galdós, 1993a: 111), un señorito con problemas económicos (1993a: 115). Ha de señalarse que este narrador no efectúa valoración, etopeya, retrato ni semblanza del personaje en esta novela.

⁹⁹ Según el Diccionario Español de la Lengua: Hombre pusilánime y de mala traza (RAE, 2020).

En cuanto a la aportación informativa que realizan las voces procedentes de los otros personajes de estas dos novelas, resulta clara la supremacía al respecto que presenta *Lo prohibido*. En esta novela, el personaje recurrente Eloísa Bueno de Guzmán le considera un risible y rico incauto: «tengo que contarte –dijo, tras una explosión de risa [...] ¿Sabes que Pepito Trastamara está loco por mí y quiere casarse conmigo? [...] ser duquesa? Pepito heredará al marqués de Armada-Invencible; fíjate en esto» (1994c: 498-499). El personaje narrador José María Bueno de Guzmán, por su parte, le considera un títere inofensivo, además de arruinado: «Péscale [...] Hazte cargo de que tienes por marido a un galguito [...] la cuestión de los cuartos creo que no anda bien en esa casa» (1994c: 498). Además, se introduce en esta novela el punto de vista dialéctico de unos conversadores anónimos, quienes juzgan al personaje como el dilapidador de la fortuna familiar: «La casa de Trastamara estaba ya tambaleándose. Había tomado Pepito diez mil duros el mes anterior, y ya andaba poniendo los puntos a otros diez mil, si bien no era fácil encontrar a un primo que se los diera» (1994c: 514-515). En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, tan solo hay evidencias de la aportación de un personaje, Juanito Santa Cruz, quien lo considera alguien conocido por mantener y andar en compañía de mujeres de dudosa reputación. El siguiente extracto ya ha sido empleado para ejemplificar el uso de la referencialidad intratextual: «¡Qué diferente de Sofía la Ferrolana, que, cuando Pepito Trastamara la trajo del primer viaje a París, era una verdadera Dubarry¹⁰⁰ españolizada!» (1993a: 639).

4.3.3.24 Rosa Ido del Sagrario

Una primera singularidad que reviste la configuración de la hija del aún más peculiar José Ido del Sagrario reside en que sus tres apariciones novelescas –en *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1886-1887)– están situadas, desde el punto de vista de la temporalidad externa, en un pasado respecto al presente narrativo, que abarca desde 1864 a 1873 en su caso. Esto es, en las tres novelas referidas el narrador –situado en un presente *contemporáneo*– da cuenta de historias sucedidas en un pasado más o menos lejano. Rosita Ido del Sagrario, a pesar del cuidado que se ha prestado a la coherencia de su historia interna, o del uso puntual de la intratextualidad, posee un interés para este estudio ciertamente restringido. Así, su desarrollo como personaje es demasiado escaso tanto en

¹⁰⁰ Señala Francisco Caudet en su edición de esta novela: «María Juana de Vaubernier, Madame Dubarry, a pesar de su origen humilde, se convirtió en una célebre dama francesa del siglo XVIII [...] adquirió todos los modales de una consumada cortesana [...] una de las damas más admiradas de la Corte por su exquisito gusto» (Pérez Galdós, 1985a: 76).

términos de historia interna como en lo que se refiere a su evolución interior y expresividad. Rosita Ido podría en principio considerarse como un tipo de espabilada y dicharachera, revoltosa. No obstante, en *Fortunata y Jacinta* el personaje se hace mayor, pasando a ser una muchacha seria y callada, lo que supone un contraste llamativo en relación con su infancia. Muchos de los personajes recurrentes de Galdós podrían incluirse en esta categoría en su etapa como niños.

En términos de continuidad, no puede afirmarse que *Tormento* constituya una continuidad en cuanto a la historia interna del personaje. En lo que se refiere a los términos temporales, sin embargo, el hecho de que se la considere como niña es aceptable, ya que esta novela se sitúa tres años más tarde que *El doctor Centeno*, texto en el que se señalaban 10 años de edad: «una niña de diez años» (Pérez Galdós, 1994b: 526). En lo relativo a la coherencia o unidad del personaje, no se pueden realizar consideraciones de relevancia, ya que la escasez de su participación en *Tormento* no lo permite. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el manejo de las temporalidades –externa y ontogénesis del personaje– ha sido cuidado con Rosita, ya que su caracterización como jovencita en esta última novela resulta adecuada para sus supuestos 19 años: «la hija, polluela de buen ver» (Pérez Galdós, 1993a: 166). En términos de historia interna, por otro lado, las referencias acerca del personaje pueden constituir un avance y añadido para este aspecto.

De las apariciones del personaje en *El doctor Centeno* no puede extraerse que se trate de un personaje profundo, redondo. Su construcción como niña, empero, está magistralmente realizada gracias a su expresión discursiva, caracterizada de forma extraordinaria. No obstante, la carencia de interioridad del personaje, así como su falta de evolución o los límites comprensibles del escaso desarrollo de un niño ofrecen como resultado que Rosita haya de ser considerada como un personaje previsible, aunque verosímil. En *Tormento*, dada la escasez de su intervención, no es posible añadir nada acerca de la construcción del personaje. Por último, en *Fortunata y Jacinta* el personaje tan solo adquiere el rasgo de la transformación de su carácter exterior, así como de su seriedad, acrecentada. En cuanto a la importancia que asume Rosita en relación con las novelas que forman parte de su universo ficcional, puede señalarse en primer lugar que en *El doctor Centeno* asume el rol de uno de los personajes secundarios más relevantes en la segunda parte de esta novela, aunque sus intervenciones –como las de otros notorios secundarios galdosianos– no inciden en la trama principal de la novela. En *Tormento*, el personaje es referenciado tan solo, sin aparición ni intervención discursiva, por lo que se trata de un personaje muy secundario. En cuanto a

Fortunata y Jacinta, el papel del personaje es de una relevancia muy escasa, motivo por el que se le ha de contar entre los personajes muy secundarios de esta novela.

Respecto a la capacidad que se ha otorgado a la intratextualidad como instrumento unificador para Rosita Ido del Sagrario, se evidencia, ante todo, que en *Tormento* –su primera reaparición– no hay evidencias explícitas de intratextualidad, ya que una mera alusión nominal, sin más aditamentos contextuales, no ofrece elementos de análisis sólidos al respecto. En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, la referencia intratextual en el siguiente extracto es clara: «Rosita se puso muy encarnada [...] Es una sosona [...] Yo le digo que no sea panoli y que tenga genio; pero... ya usted la ve. Como su padre» (1993a: 189). Como se puede apreciar, el lector informado puede extraer conclusiones sorprendentes, hasta irónicas del cambio operado en Rosita desde que era una niña especialmente caracterizada por su facilidad de palabra. En este caso, la lectura intratextual es obtenida gracias a esa información tangible acerca del carácter del personaje, que permite al lector ideal establecer una comparación con el pasado de Rosita en *El doctor Centeno*.

Desde el punto de vista de las voces novelescas, puede constatar que las reapariciones del personaje son muy reducidas, una circunstancia que se verifica desde las perspectivas del narrador y de la propia Rosita. Si bien en *El doctor Centeno* este personaje recibe mucha atención, en su primera reaparición el narrador no ofrece información alguna acerca del personaje. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el narrador ofrece una sucinta descripción evaluadora del personaje: «polluela de buen ver que aprendía para peinadora» (Pérez Galdós, 1993a: 166); «era graciosa, pero desmedrada y clorótica, de color de marfil. Llamaba la atención su peinado en sortijillas, batido, engomado y puesto con muchísimo aquel» (1993a: 187). Por lo que se refiere a su propia construcción discursiva, el personaje pierde casi por completo en sus reapariciones –de hecho, en *Tormento* carece de intervenciones, como ya se ha aducido– la extraordinaria locuacidad que probó en su primera novela, lo que cercena, en buena parte, sus posibilidades de desarrollo. En *Fortunata y Jacinta*, el personaje se expresa por medio de diálogo directo, de forma coloquial, con términos afines: «Por Dios, papá [...] no nos asustes... Quítate de la cabeza esas andróminas» (1993a: 206).

En cuanto al resto de personajes, tan solo dos ofrecen información acerca de Rosita en sus dos reapariciones, respectivamente, lo que supone un contraste evidente respecto a su novela de origen, en la que se confronta con Alejandro Miquis, Felipe Centeno y con su padre. Así, en *Tormento* José Ido del Sagrario la declara como su hija mayor, muy hacendosa: «La niña mayor, Rosa, cose a maravilla...» (Pérez Galdós, 1994b: 787). Por lo

que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, por último, Nicanora la considera una ingenua, como su padre. El siguiente fragmento ya ha servido como ejemplificación, por otro lado, del mecanismo de la intratextualidad en su caso: «Es peinadora... [...] Es una sosona, y como no le pongan los cuartos en la mano, no hay de qué [...] pero... ya usted la ve. Como su padre, que el día que no le engaña uno le engañan dos» (1993a: 189).

4.3.3.25 Santiago Quijano-Quijada

Si existe un caso entre los muchos personajes creados por Pérez Galdós en el que la onomástica evoque una conexión quijotesca, es este¹⁰¹. Por añadidura, las características y atribuciones de Quijano –excentricidad, fantasía, infatuación, nobleza– permiten establecer el paralelismo relacional correspondiente para este personaje, cuya existencia transcurre tan solo en dos novelas como *La desheredada* (1881) y *El doctor Centeno* (1883), dos obras, por su parte, que dan cabida a figuras igualmente quijotescas como Isidora Rufete, José Relimpio, Jesús Delgado o José Ido del Sagrario. En todo caso, se trata de un personaje interesante en relación tan solo con una novela, la primera en que aparece: *La desheredada*. En lo que respecta al interés de Quijano-Quijada para los propósitos de este estudio, este es escaso. La brevedad de su intervención en la reaparición en *El doctor Centeno* no es óbice para que se hayan empleado intratextualidad y referencialidad, pero estos argumentos no son suficientes –sin mencionar los elementos de desarrollo del personaje, que son inexistentes– para destacar a este personaje más allá de ciertos detalles.

No puede afirmarse que la escasa información aportada para el personaje en *El doctor Centeno* constituya base suficiente para suponer antecedente biográfico en su particular historia ficcional o seriada. Sin embargo, se ha respetado la historia interna del personaje en el sentido de que el pasado –en términos de temporalidad externa– reflejado lo sitúan en el espacio que le corresponde, y con una relación asimismo admisible, la que tiene con la familia Miquis, explícita en el texto de Quijano en esa novela. En términos de construcción de personaje, no se trata de un personaje auténticamente redondo en *La desheredada*. El personaje ha sido fuertemente caracterizado como un trasunto quijotesco, lo que ofrece una singularidad intertextual y lúdica, pero le resta verosimilitud. Así, el único acceso cabal al interior del personaje que podría estudiarse, una carta, se desaprovecha, pues se preconiza el

¹⁰¹ Al margen del nombre que se oculta tras el caballero Don Quijote de la Mancha, Alonso Quijano, resulta conveniente aludir al primer narrador de dicha obra en relación con este asunto: «Quiere decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben» (Cervantes, 1983: 24).

interés por perfilar el trazado de similitud del personaje con don Quijote antes que pretender desarrollarlo en una idiosincrasia y expresión propia, individualizada. En cuanto a *El doctor Centeno*, su ínfima participación no permite extraer nada relevante adicional para este apartado. Por otra parte, la relevancia del personaje en *La desheredada* es fundamental. Aun a pesar de tratarse de un personaje muy secundario en esta novela –sin intervenciones directas en ninguna escena–, la incidencia de su papel en la trama es fundamental como ignición de la historia y como elemento de apoyo para el propósito de la protagonista, Isidora. En lo que se refiere a *El doctor Centeno*, el papel del personaje es lo que en términos cinematográficos podría considerarse un cameo, ya que su relevancia es de muy escasa importancia en esta novela.

En relación con el modo en el que las distintas voces han elaborado la imagen global del personaje, se debe anteponer la perspectiva del narrador en *La desheredada*, quien ofrece un punto de vista sobre él escasamente favorable: «viejo y extravagante [...] ciertos hábitos de grandeza [...] avaro y sumamente excéntrico» (Pérez Galdós, 1994a: 670); «Sí, su tío el Canónigo era tonto» (1994a: 852). Este narrador ofrece una breve semblanza acerca del personaje, y valora además su expresividad verbal: «en su modo de hablar y de escribir distinguíase tanto de sus convecinos, que antes que lugareño parecía de lo más refinado y discreto de la corte» (1994a: 670). En cuanto al resto de personajes de dicha novela, contrasta de forma clara el parecer de Isidora Rufete con el de otros. Para ella, su tío es bondadoso, generoso y excéntrico: «Es el mejor de los hombres; pero tiene unas rarezas...» (1994a: 482); su consideración acerca de él se degrada, conceptuándole como un avaro charlatán: «Tantas promesas y tan poca sustancia [...] cómo se conoce la avaricia!» (1994: 605). En cambio, según Encarnación Guillén, *la Sanguijuela*, cree al personaje como a alguien no fiable: «Me parece a mí que tu tío el Canónigo...» (1994a: 504); «Fíate del Canónigo y no corras» (1994a: 578). En esa misma línea, el recurrente Francisco Muñoz y Nones considera que el personaje es un pobre necio infatuado, poco equilibrado mentalmente: «de los hombres más sencillos, hablemos claramente, más tontos que han comido pan en el mundo [...] leía muchas novelas, era muy apasionado de las cosas aristocráticas» (1994a: 848). Además, evalúa su estilo expresivo: «Escribía clásicamente» (1994a: 848).

Respecto al elemento intratextual, tan solo una escasa referencia proveniente de Pedro Miquis –hermano de Augusto– en *El doctor Centeno* establece un lazo de esta naturaleza. En ese sentido, una marca referencial podría considerarse que un personaje aluda al nombre de otro sin mayor introducción ni contextualización: «Ha llegado don Santiago Quijano y me ha dicho que» (Pérez Galdós, 1994b: 411). En cuanto a intratextualidad, el

lector informado convendrá en que la afirmación atribuida en boca del personaje en el siguiente extracto adquiere un nivel irónico para él, dada la información que posee acerca de su propia salud mental: «don Santiago Quijano y me ha dicho que la pobre está rematadamente loca» (1994b: 411).

4.3.3.26 Serafín Bueno de Guzmán

Este personaje puede ser asimilado al tipo galdosiano de los ancianos bondadosos, inofensivos y maniáticos, lo que le acerca bastante a personajes como Ramón Villaamil, José Ido del Sagrario o José Relimpio, aunque con diferencias que le individualizan. Aun a pesar de esa gran singularidad, que este personaje muestra, sobre todo, en las primeras páginas de *Lo prohibido* (1885), primera obra galdosiana en la que aparece, las evidencias casi inexistentes de desarrollo en su única reaparición en *Ángel Guerra* (1891) reflejan un caso límite, cercano a la irrelevancia para los propósitos de esta tesis. Si bien hay constancia del uso de la intratextualidad en el caso de Serafín, así como una prosecución –en condiciones mínimas– de la historia interna del personaje, su desarrollo como personaje se interrumpe, ya que en la segunda de estas novelas su participación se reduce a la simple referencia figurativa.

En lo que se refiere a la coherencia interna del personaje, buena parte de esta debe relacionarse con aspectos contextuales como la temporalidad externa, que debe adecuarse al envejecimiento de este. Respecto a este asunto, la recurrencia de Serafín en *Ángel Guerra* supone una adecuación verosímil. Si bien esa novela señalada no supone una continuación de *Lo prohibido* en lo que al personaje concierne, la historia interna del personaje presenta un avance, ya que el paso del tiempo se prueba precisamente en el hecho de que se producen cambios en la vida de Serafín. En este caso, su salud decae, una circunstancia que es convenientemente reflejada en el siguiente fragmento, que se corresponde con el único momento en el que Serafín aparece en *Ángel Guerra*. En dicha novela, doña Sales le sabe tío de María Juana Bueno de Guzmán, y le declara imposibilitado físicamente: «don Serafín tiene paralizado todo el lado izquierdo» (Pérez Galdós, 2009a: 117). Con el objeto de valorar de forma consistente esa aportación, resulta de interés ofrecer un extracto proveniente de *Lo prohibido* en donde se informa acerca de la ontogénesis del personaje: «Era un solterón viejo» (1994c: 266). Respecto a este asunto debe aducirse que, aunque ambas novelas están enmarcadas en una temporalidad externa muy similar –entre 1880 y 1884 en el caso de *Lo prohibido*, 1883-1884 en cuanto a *Ángel Guerra*–, el dato aportado respecto a la edad avanzada del personaje justifican perfectamente el cambio que se introduce en su

reaparición. Al margen de ello, la coherencia global del personaje no se sustenta en *Ángel Guerra*, ya que no se ofrecen mínimos acerca de sus cualidades o características.

En cuanto a la intratextualidad manifestada en el caso de este personaje, la única referencia explícita hallada en *Ángel Guerra* referente al pasado novelesco del personaje, puesto en relación con María Juana Bueno de Guzmán y con Cristóbal Medina, ha sido ofrecida previamente. La construcción del personaje, por otro lado, revela una evolución negativa, ya que, fuera de la aportación plasmada de un personaje en *Ángel Guerra*, ninguna voz aporta nuevas informaciones sobre este. Respecto al peso que este personaje posee en su trayectoria novelesca, puede afirmarse que en *Lo prohibido* Serafín Bueno representa a un personaje muy secundario, desconectado de cualquier incidencia sobre la trama principal o sobre los personajes más importantes en cuanto a las decisiones más relevantes de estos. En cuanto a *Ángel Guerra*, el personaje se devalúa ostensiblemente, ya que ocupa un papel de mera referencia, sin incidencia de ningún tipo en la trama o sobre los personajes principales. Por lo que se refiere a su profundidad, por último, no se puede afirmar que este personaje sea profundo o complejo en *Lo prohibido*, ya que carece de acceso interior, ya sea este desde su propia voz o procedente de la perspectiva del narrador. Así, este personaje se construye en torno a unos rasgos caracterizadores tan básicos como su bondad esencial, su naturaleza inofensiva, su donjuanismo caduco y su manía cleptómana. En cuanto a *Ángel Guerra*, el personaje no cuenta con profundidad, toda vez que su única aparición es de carácter referencial.

4.3.3.27 Serafina de Lantigua

Este personaje, cuyas apariciones en el mundo novelesco de Pérez Galdós tienen lugar en *Gloria* (1877) y *La de Bringas* (1884), goza de un interés para este estudio vinculado a la intratextualidad, ya que, más allá de su destacado papel en la primera de las novelas aludidas, su reaparición no da lugar a un verdadero desarrollo. Así, Serafina es empleada en *La de Bringas* como vínculo para un personaje como Gloria, quien, por su parte, resulta ser uno de los menos relevantes en términos de recurrencia. En cuanto a su evolución y complejidad, este personaje es plano, y se mantiene de esta forma en su trayectoria, sin que reciba una mayor atención en cuanto a su desarrollo por parte del autor. Como tipo galdosiano de personaje, Serafina representa a la mujer intolerante social-religiosa, comprensible dentro del ciclo más amplio de orientación tendenciosa que comprende las novelas desde *La Fontana de Oro* hasta *La familia de León Roch*, y que cuenta con

personajes ejemplares en ese sentido como la también recurrente doña Perfecta. En otro orden de cosas, puede destacarse que la onomástica este personaje resulta un caso claro de aptronymia. Su patronímico proviene de *serafín*, lo que la circunscribe, irónicamente, al ámbito angelical. Según el Diccionario de la Lengua Española, un serafín es un espíritu celeste muy cercano a Dios (RAE, 2018g). Parece evidente que su nombre responde a un criterio humorístico o sarcástico del autor, dado el carácter negativamente dibujado de este personaje en las dos novelas en donde aparece.

En cuanto a la coherencia que ofrece la historia de este personaje, ninguna de las dos novelas en las que aparece este personaje está unida en términos de serialidad: temporalidad externa, trama o núcleo de personajes principales. En ese sentido, su presencia en estas novelas no obedece a la necesidad ficcional. Respecto a la conexión que se genera gracias a la intratextualidad, puede afirmarse que en *La de Bringas* hay dos ejemplos de interés, cuyo éxito se debe, en gran medida, al manejo de la temporalidad externa. Desde este punto de vista, debe anticiparse, ante todo, que *La de Bringas*, a pesar de ser una novela publicada siete años después de *Gloria*, está situada unos años antes. En el siguiente fragmento, se introduce una alusión de tipo implícito que solo el lector galdosiano puede interpretar, ya que su lectura de *Gloria* le permite acceder al sentido irónico resultante: «no era otra que su prima Serafinita de Lantigua, que gozaba opinión de santa» (Pérez Galdós, 1994c: 54). En el segundo de los ejemplos, por otro lado, se introduce otra referencia acerca del pasado de este personaje, la cual, a falta de ninguna indicación explícita, pasa inadvertida para el lector casual: «Es Serafinita de Lantigua que cuenta la muerte de su marido» (1994c: 120). En este caso, el lector de *Gloria* ata cabos, por lo tanto, y disfruta de una perspectiva ampliada sobre la historia interna de este personaje.

En cuanto a las perspectivas que facilitan las distintas voces novelescas, la figura del narrador se erige siempre como un buen punto de partida. Ante todo, en *Gloria* el narrador evalúa a Serafina en términos elogiosos acerca de su elevada implicación religiosa. A tenor del desarrollo posterior de la trama novelesca, hay que considerarlos preventivamente dentro del terreno de la ironía, lo que revelaría claramente el posicionamiento tendencioso del narrador. Un ejemplo es el siguiente: «Era cierto que Teresita la Monja había propalado la atroz calumnia; bueno es asentarlo así, aunque ningún lector habrá puesto en duda la veracidad de la de Lantigua, persona incapaz de mentir» (Pérez Galdós, 1993c: 503). Al respecto de la denominación, el narrador la nombra *Serafinita* en muchas ocasiones; recuérdese que los diminutivos suelen emplearse con ánimo cariñoso, de cercanía o despectivo. En *La de Bringas*, evalúa denotativamente a Serafina, culpándola de haber

fanatizado religiosamente a Carolina del Pez: «gozaba opinión de santa. Hablando en plata, la tal prima era una calamidad» (Pérez Galdós, 1994c: 54).

Por cuanto se refiere a los personajes, resulta destacable que Serafina carezca de voz en su reaparición, lo que resulta fundamental para impedir su desarrollo. En cambio, otros dos personajes dejan constancia de información sobre la tía de Gloria. Así, el también recurrente Manuel del Pez se refiere a Serafina en forma de discurso libre indirecto, merced al cual el narrador se apropia de la opinión del personaje. El particular Pez informa de una persona exageradamente religiosa, distinta fundamentalmente a él en ese aspecto: «Bien sabía él quién había metido a Carolina en este fregado del misticismo, y no era otra que su prima Serafinita de Lantigua» (1994c: 54). Además, emplea el discurso directo para dibujarla en ese mismo sentido: «Aquella voz de canturria de coro y aquellos suspiros de funeral me atacan los nervios» (1994c: 121). Otro personaje como doña Cándida, por su parte, habla de Serafina mediante discurso directo, informando de la muerte reciente de su marido, de la que se ha dado cuenta con anterioridad: «cuenta la muerte de su marido. Estoy horripilada» (1994c: 120).

4.3.3.28 Teodoro Golfín

Este personaje, perteneciente al numeroso grupo de los médicos galdosianos, toma parte en dos novelas contemporáneas tan divergentes como la sentimental obra *Marianela* (1878) y *La de Bringas* (1884). En cuanto tipo novelesco, Golfín pertenece al exclusivo grupo profesional del que forman parte Pepe Moreno Rubio, Juan Antonio Cienfuegos o Augusto Miquis. Se trata de un personaje del que se pueden extraer ciertas conclusiones de interés en términos de intratextualidad o evolución del personaje. Así, a pesar de la brevedad de sus asimismo poco numerosas intervenciones en su reaparición, en Golfín se hallan elementos de conexión con su pasado novelesco que merece la pena resaltar, además de algún rasgo de construcción de personaje que permite detectar un cambio que debe ser evaluado aquí. En otro sentido, resulta interesante un aspecto de la oposición *telling/showing* en relación con la locuacidad del personaje. Por otro lado, la reaparición del personaje consigue un particular efecto de interpretación retrospectiva, toda vez que su convencionalismo en *La de Bringas* refuerza los valores que ejerce en su primera novela.

Golfín responde al tipo de hombre de ciencia o ilustrado que se sumerge en una sociedad atrasada con el resultado de lograr causar ciertas asperezas entre los más conservadores de su categoría social. A este respecto, cabe aducir que Pérez Galdós se sirvió de personajes que asumían posturas muy semejantes en varias novelas de tesis de la década

de 1870, tales como el Pepe Rey de *Doña Perfecta* (1876) o el recurrente León Roch en *La familia de León Roch*, de 1878. En este sentido, ya Montesinos –ciñéndose, por su parte, a Casaldueiro– adujo ese elevado papel representativo para este personaje, que se convierte en la primera de sus novelas en epítome del mundo nuevo: «Golfín, la ciencia, vendría a ser la encarnación de la edad positiva» (Montesinos, 1972a: 238). Personaje que se debe a la razón, por lo tanto, sin ninguna tacha destacable excepto el orgullo que le atribuye el narrador en las primeras páginas de *Marianela*, o los honorarios elevados con los que castiga a Francisco Bringas en *La de Bringas*.

En lo que se refiere la serialidad del personaje, o su propia historia interna, ninguna de las dos novelas en las que aparece Golfín está unida en términos de serialidad: temporalidad externa, trama o núcleo de personajes principales. En ese sentido, su presencia en estas novelas no obedece a la necesidad ficcional. Por otra parte, en *La de Bringas* no se incluyen informaciones suficientes que permitan alterar su biografía de forma adecuada¹⁰², lo que supone una oportunidad perdida, a tenor de los interesantes juegos intratextuales que tienen lugar en el caso de otros personajes que reaparecen en novelas situadas temporalmente en épocas precedentes.

En otro sentido, Golfín asume en *Marianela* el rol de un personaje secundario de los más importantes, fundamental para el desarrollo de la trama novelesca. En cambio, su reaparición en *La de Bringas* supone un retroceso en cuanto a su peso dentro de la trama, relegado a un personaje muy secundario, circunstancia hartamente frecuente en la novelística de Pérez Galdós, por otra parte. En términos de complejidad como personaje, Teodoro Golfín es un personaje plano, ya que, aunque se ofrece una perspectiva interior de este, o se favorece su expresividad en forma de monólogos o pensamientos, su evolución es nula: es un personaje intrínsecamente bondadoso y justiciero, y así es como permanece, sin ninguna alteración en cuanto a este programa. Por otra parte, resulta conveniente hacer notar que esas características suscitan una reinterpretación notable en *La de Bringas*, en donde los escasos rasgos que se ofrecen acerca de su construcción permiten concebirle como desposeído de componentes como la generosidad o el altruismo. En efecto, en esta segunda novela su

¹⁰² En *Marianela* no se ofrecen datos muy precisos a este respecto, pero hay una fecha de referencia al final de la novela en relación con el fallecimiento del personaje principal que da nombre a la novela; por ende, los hechos narrados en *Marianela* suceden con anterioridad: «Reclamóla el cielo en 12 de Octubre de 186...» (Pérez Galdós, 1993c: 793). En cuanto a *La de Bringas*, la aparición de Teodoro puede enmarcarse a partir de la fecha que aporta el narrador: «marzo de aquel año (1868)» (Pérez Galdós, 1994c: 6). Sin embargo, para ser más precisos, su aparición da comienzo en julio –así se precisa en el discurrir de la narración–, y concluye poco después de iniciado agosto: «En la última de julio anunció el oculista a su clientela que se marchaba a principios de agosto a dar una vuelta por Alemania» (1994c: 154). Por lo tanto, cabe suponer que el tiempo externo de esta trama novelesca puede situarse con posterioridad al de *Marianela*.

construcción denota a un médico burgués convencional, alejado, por lo tanto, del tipo presente en *Marianela*.

Con el objeto de contrastar de forma adecuada la construcción del personaje en su reaparición, así como el uso que se hace de la intratextualidad, resulta necesario dar cuenta aquí de diferentes elementos del discurso novelesco. En primera instancia, debe indicarse que el narrador de *Marianela* ofrece cuantiosa información acerca de este personaje, al que califica de forma continua como alguien netamente positivo: «excelente persona por doquiera que se le mirara» (Pérez Galdós, 1993c: 637). La opinión del narrador, además de traslucirse en la forma de estos juicios, se refleja en la etopeya que presenta de Teodoro, mediante la cual se introducen sus cualidades morales. En otro sentido, también se ofrece información acerca de las características de su dialéctica, calificada como peculiar por el narrador: «Hablaban, por lo general, incorrectamente, por ser incapaz de construir con gracia y elegancia las oraciones. Eran sus frases, rápidas y entrecortadas, conforme a la emisión de su pensamiento» (1993c: 697). El narrador de *Marianela* es omnisciente y accede a la interioridad de ciertos personajes, como en el caso de Teodoro: «Moviósese entonces ligero vientecillo, y Teodoro creyó sentir pasos lejanos» (1993c: 640). En líneas generales, el narrador crea la imagen de un personaje valiente, preocupado por las desigualdades sociales y altruista. En *La de Bringas*, por otra parte, el personaje es evaluado también en términos hiperbólicos. Debe hacerse notar que la intratextualidad es de carácter implícito, ya que solo el lector galdosiano tiene conocimiento de esa fama señalada: «fiaban en la prodigiosa ciencia del más afamado curador de ojos que tenía España» (1994c: 132). Además, se ofrecen informes acerca de sus características morales: «Y vino Golfín y le vio, y con su ruda bondad infundióle ánimos» (1994c: 133); «Pero aquel Golfín era un poco inocente en cosas del mundo» (1994c: 143).

En cuanto a la perspectiva que ofrecen los personajes, esta no resulta determinante a la hora de sostener la tesis intratextual, toda vez que cualquier referencia es de orden implícito, como ya se ha señalado en el caso de la intervención del narrador. Con todo, resulta de interés ofrecer una muestra textual de Golfín y de Francisco Bringas en la reaparición del personaje, que sirven para refrendar ese contraste entre el altruismo inicial mostrado en *Marianela* y su postura divergente en la sociedad madrileña de *La de Bringas*. Así, el médico interviene discursivamente mediante formas indirectas, como en el siguiente ejemplo: «Golfín me dijo esta mañana: “He visto ayer en el Prado a sus niños de usted *tan*

*elegantes*¹⁰³...» (1994c: 144). En cuanto a Bringas, le concibe un genio en su ciencia, pero, sobre todo, le juzga desde el punto de vista del perjuicio económico que sus servicios le costarán, lo que refleja esa progresión ya señalada: «Cúreme el tal Golfín y que me deje en los puros cueros...» (1994c: 132).

4.3.3.29 Victoria Trujillo

El último de los personajes revisados en este apartado interviene tan solo en dos novelas, las cuales son *Lo prohibido* (1885) y la novela dialogada *Realidad*, publicada esta en 1889. Victoria Trujillo tiene un interés muy limitado para los propósitos de este estudio, ya que se trata de un caso sin desarrollo alguno, un papel vacío y referencial, por lo tanto. No obstante, el uso de la intratextualidad logra que, en este caso, Victoria se convierta en un ente referencial de horizonte ampliado. Victoria podría ser asimilada al tipo galdosiano de mujer despersonalizada dotada de grandes cualidades de belleza y posición social, pero desposeída del poder de decisión. En relación con el patronímico de este personaje, deben hacerse notar las observaciones de carácter metalingüístico que el narrador –el autodiegético José M^a Bueno– de *Lo prohibido* realiza acerca de su nombre, lo que pone de relieve, en todo caso, la atención que Pérez Galdós presta a la aptronymia: «Llamábase Victoria. El nombre parecía simbólico [...] ¡Oh!, qué Victoria aquélla, y ¡cuán feliz yo si hubiera sabido ganarla» (Pérez Galdós, 1994c: 523). Tal como puede comprobarse, su nombre parece ser instrumentalizado en esta novela, en lo que constituye un paralelismo igualmente de su nulo poder de decisión en su papel como esposa que se adecue al protagonista.

Con el objeto de contextualizar mínimamente a este personaje, debe recordarse que en *Lo prohibido* es presentada asistiendo a las reuniones habituales de M^a Juana Bueno de Guzmán en su casa. Además, es presentada y charla con José M^a Bueno, quien le da de lado provocando su desconsuelo. Victoria es promovida por M^a Juana como candidata a casarse con José M^a, pero este la desestima para tal fin. También se indica en la parte final de esta novela –en un período que se corresponde con 1884, en términos temporales– que Victoria se va a casar con un sobrino de Arnaiz. Por otra parte, en la novela dialogada *Realidad*, se aduce la posibilidad –no asegurada– de que este personaje esté presente en la casa de la marquesa de San Salomó como visita social. Además, se anuncia en las postrimerías de la novela que va a casarse de forma inminente. En cuanto a la coherencia de esta sucesión de acontecimiento, debe señalarse que, en términos de serialidad, *Realidad* no es una

¹⁰³ En cursiva en el original.

continuación de *Lo prohibido*. No obstante, en lo que se refiere a la historia interna del personaje, la reaparición retoma la biografía de Victoria para hacerla avanzar introduciendo un cambio vital, ya aducido. En ese sentido, la coherencia interna del personaje se mantiene gracias exclusivamente a un recurso intratextual, detectable solo para el lector fiel. Con todo, la coherencia temporal externa presenta un conflicto evidente, ya que en la parte final de *Lo prohibido* –correspondiente a 1884– se anunciaba la boda de Victoria como cercana. Sin embargo, ese acontecimiento se posterga hasta el final de la reaparición, cuyo marco temporal externo se sitúa presumiblemente cinco años más tarde, presumiblemente en torno 1889, ya que la acción, según el narrador, es contemporánea. Respecto a la faceta intratextual señalada, esta se introduce en la novela dialogada *Realidad* cuando se menciona la boda que ya se pronosticaba en *Lo prohibido*: «mañana, recuérdame que hay que comprar el regalo para Victoria Trujillo, cuya boda es el jueves» (Pérez Galdós, 2001a: 861).

Al margen de las cuestiones tratadas en torno a la referencialidad intratextual y a la prosecución de la coherencia de este personaje en cuanto al desarrollo de su historia interna, su construcción resulta muy pobre. De esta forma, además de las escasas informaciones aportadas por el narrador en *Lo prohibido*, resulta notorio que Victoria no cuenta con discurso propio en ambas novelas. En cuanto a los otros personajes, resulta de cierto interés ofrecer sus perspectivas, con el objeto de ofrecer una imagen final ampliada acerca del personaje. En *Lo prohibido*, M^a Juana Bueno de Guzmán, por medio del discurso directo, la considera valiosa y adecuada como posible mujer de su primo José M^a: «te conviene por todos conceptos...» (1994c: 524); «qué joya» (1994c: 513). No obstante, modula su apreciación posteriormente: «no es una mujer superior» (1994c: 538). Por lo que se refiere a las intervenciones dramatizadas en su reaparición en *Realidad*, por otro lado, Federico Viera la considera una persona conocida dentro de su entorno social: «Y aquélla ¿no es Victoria Trujillo?» (Pérez Galdós, 2001b: 769). Tomás Orozco, por su parte, la considera una relación social digna de ser agasajada, alguien que se casará pronto: «mañana, recuérdame que hay que comprar el regalo para Victoria Trujillo, cuya boda es el jueves» (2001b: 861).

4.3.4 Personajes recurrentes de condiciones plenas

Tal como se hizo notar en la introducción de este apartado, que da cuenta del censo de personajes que son considerados, a efectos de este estudio, como recurrentes, aquellos casos que merecen una revisión sistemática de todos los parámetros sometidos a análisis –

cuya información fue recogida por el correspondiente modelo desarrollado para tal fin— son tratados en los puntos posteriores. Así, en el marco que acoge cada una de las categorías sometidas a consideración en este trabajo, son revisados un número de 52 personajes que, a diferencia de los tratados en los subapartados anteriores —de interés restringido, debido a diferentes consideraciones ya esgrimidas—, merecen una revisión de todos los elementos que han sido escrutados. A diferencia de los 90 personajes precedentes, por lo tanto, estos personajes considerados como plenamente operativos, forman parte de un corpus, por comparación, cualitativamente superior, ya que en ellos concurren los elementos y supuestos de creación ficcional que deben fundamentar la tesis principal de este estudio en cuanto a desarrollo e intratextualidad en las novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós. Acto seguido, se ofrece un listado de las figuras señaladas, que son acompañadas en cada caso por el número y relación de novelas en las que intervienen. Por lo demás, debe hacerse notar que se considera personajes de gran recurrencia aquellos que participan en seis o más obras, dimensión que alcanzan trece de ellos:

1. **Alejandro Sánchez Botín.** Personaje de gran recurrencia, que interviene en seis novelas: *La desheredada* (1881); reaparición en *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Miau* (1888) y *Torquemada en el purgatorio* (1894).

2. **Arnaiz, el gordo.** Tres novelas: *Tormento* (1884); reaparición en *Lo prohibido* (1885) y *Fortunata y Jacinta* (1887).

3. **Augusta Cisneros.** Tres novelas: *La incógnita* (1889); reaparición en *Realidad* (1889) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

4. **Augusto Miquis.** Personaje de gran recurrencia, que interviene en ocho novelas: *La desheredada* (1881); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Ángel Guerra* (1891), *Tristana* (1892) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

5. **Basilio Andrés de la Caña.** Cuatro novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1887), *Miau* (1888) y *Ángel Guerra* (1891).

6. **Cándida García Grande.** Tres novelas: *El amigo Manso* (1882); reaparición en *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884).

7. **Cándido Samaniego.** Dos novelas: *Lo prohibido* (1885); reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1887).

8. **Carlos María Cisneros.** Cuatro novelas: *La incógnita* (1889); reaparición en *Realidad* (1889), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

9. **Cornelio Malibrán y Orsini.** Tres novelas: *La incógnita* (1889); reaparición en *Realidad* (1889) y *Torquemada en el purgatorio* (1894).

10. **Cristóbal Medina.** Tres novelas: *Lo prohibido* (1885); reaparición en *Ángel Guerra* (1891) y *Torquemada en el purgatorio* (1894).

11. **Doña Malvina.** Tres novelas: *Fortunata y Jacinta* (1887); reaparición en *Torquemada en la hoguera* (1889) y *Tristana* (1892).

12. **Doña Nicanora.** Tres novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Tormento* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1887).

13. **Doña Perfecta.** Dos novelas: *Doña Perfecta* (1876); reaparición en *La familia de León Roch* (1878).

14. **Eloísa Bueno de Guzmán.** Dos novelas: *Lo prohibido* (1885); reaparición en *Torquemada y San Pedro* (1895).

15. **Federico Cimarra.** Personaje de gran recurrencia, que interviene en seis novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885) y *Fortunata y Jacinta* (1887).

16. **Federico Ruiz.** Tres novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Miau* (1888).

17. **Federico Viera.** Tres novelas: *La incógnita* (1889); reaparición en *Realidad* (1889) y *Torquemada en el purgatorio* (1894).

18. **Felipe Centeno.** Cuatro novelas: *Marianela* (1878); reaparición en *La familia de León Roch* (1878), *El doctor Centeno* (1883) y *Tormento* (1884).

19. **Francisco Torquemada.** Personaje de gran recurrencia, que interviene en nueve novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Realidad* (1889), *Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

20. **Gonzalo Torres.** Cuatro novelas: *Tormento* (1884); reaparición en *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885) y *Torquemada en el purgatorio* (1894).

21. **Guadalupe Rubín,** *Lupe la de los pavos.* Cuatro novelas: *Fortunata y Jacinta* (1887); reaparición en *Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893) y *Torquemada en el purgatorio* (1894).

22. **Gustavo Sudre.** Cuatro novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885) y *Fortunata y Jacinta* (1887).

23. **Isabel Godoy.** Tres novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Tormento* (1884) y *Lo prohibido* (1885).

24. **Isidora Rufete.** Dos novelas: *La desheredada* (1881); reaparición en *Torquemada en la hoguera* (1889).

25. **Jacinto Villalonga.** Personaje de gran recurrencia, que interviene en seis novelas: *Lo prohibido* (1885); reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1887), *La incógnita* (1889), *Realidad* (1889), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Halma* (1895).

26. **Joaquín Pez.** Cinco novelas: *La desheredada* (1881); reaparición en *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *La incógnita* (1889).

27. **José Bailón.** Cuatro novelas: *Torquemada en la hoguera* (1889); reaparición en *Realidad* (1889), *Ángel Guerra* (1891) y *Torquemada en la cruz* (1893).

28. **José Ido del Sagrario.** Cuatro novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Tormento* (1884), *Lo prohibido* (1885) y *Fortunata y Jacinta* (1887).

29. **José María Bueno de Guzmán.** Tres novelas: *Lo prohibido* (1885); reaparición en *La incógnita* (1889) y *Ángel Guerra* (1891).

30. **José María Manso,** posteriormente marqués de Taramundi. Cuatro novelas: *El amigo Manso* (1882); reaparición en *Ángel Guerra* (1891), *Torquemada en el Purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

31. **León Pintado.** Dos novelas: *Fortunata y Jacinta* (1887); reaparición en *Ángel Guerra* (1891).

32. **León Roch.** Cuatro novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1885).

33. **Leonor, *La Peri***. Cuatro novelas: *Lo prohibido* (1885); reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1887), *La incógnita* (1889) y *Realidad* (1889).

34. **Leopoldo Montes**. Tres novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Miau* (1888).

35. **Leopoldo Sudre**. Personaje de gran recurrencia, que interviene en seis novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Halma* (1895).

36. **Manolo Infante**. Cuatro novelas: *La incógnita* (1889); reaparición en *Realidad* (1889), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Halma* (1895).

37. **Manolo Peña**. Tres novelas: *El amigo Manso* (1882). Reaparición en *Lo prohibido* (1885) y *Torquemada en el Purgatorio* (1894).

38. **Manuel José Ramón del Pez**. Personaje de gran recurrencia, que interviene en diez novelas: *La desheredada* (1881); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Miau* (1888), *La incógnita* (1889), *Realidad* (1889), *Ángel Guerra* (1891) y *Torquemada en la cruz* (1893).

39. **María Egipcíaca Sudre**. Dos novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *La de Bringas* (1884).

40. **María Juana Bueno de Guzmán**. Tres novelas: *Lo prohibido* (1885); reaparición en *Ángel Guerra* (1891) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

41. **Milagros, marquesa de Tellería**. Personaje de gran recurrencia, que interviene en ocho novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887), *Realidad* (1889) y *Torquemada en la hoguera* (1889).

42. **Nicolás Rubín**. Tres novelas: *Fortunata y Jacinta* (1887); reaparición en *Torquemada en la cruz* (1893) y *Nazarín* (1895).

43. **Pedro Fúcar**. Cuatro novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1885).

44. **Pepe Moreno Rubio**. Personaje de gran recurrencia, que interviene en siete novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *El doctor Centeno* (1883),

Tormento (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Ángel Guerra* (1891).

45. **Pilar, marquesa de San Salomó.** Personaje de gran recurrencia, que interviene en siete novelas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *La desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *La incógnita* (1889), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Halma* (1895).

46. **Ramón Villaamil.** Dos novelas: *Fortunata y Jacinta* (1887); reaparición en *Miau* (1888).

47. **Refugio Sánchez Emperador.** Cuatro novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1887).

48. **Rosalía Bringas Pipaón de la Barca.** Cuatro novelas: *Tormento* (1884); reaparición en *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885) y *Ángel Guerra* (1891).

49. **Rufina Torquemada.** Cinco novelas: *Fortunata y Jacinta* (1887); reaparición en *Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

50. **Salomé Porreño.** Dos novelas: *La Fontana de Oro* (1870); reaparición en *El audaz* (1871).

51. **Tomás Orozco.** Cuatro novelas: *La incógnita* (1889); reaparición en *Realidad* (1889), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895).

52. **Zalamero.** Dos novelas: *El doctor Centeno* (1883); reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1887).

4.4 ESPACIO Y TIEMPO

4.4.1 Los espacios novelescos: espacios únicos, diversos y de tránsito

Junto a la otra dimensión que configura el marco para los personajes, el tiempo, la referencia del espacio es un elemento de importancia capital en el género novelesco, especialmente en su relación con la novela realista, tendencia general en la que debe ser adscrita la novelística de Pérez Galdós. En el sentido que este trabajo atribuye a este elemento indirecto de construcción del personaje, el espacio ostenta la capacidad de definir

las coordenadas específicas ficcionales de este. Asimismo, los espacios de la novela, dada la facultad histórico-cultural que pueden albergar –además de la que puede proveer el mundo ficcional correspondiente, una potencia de connotación añadida–, poseen la cualidad de proyectar significado cuando son puestos en relación de simbiosis con el correspondiente valor que atesora el personaje, de tal suerte que este puede ser analizado a la luz de esa doble posibilidad. En este último sentido, Guadalupe Nieto Caballero resalta el factor simbólico que los espacios de Galdós poseen en relación con los personajes: «los espacios típicos de la novela realista dotan habitualmente a los escenarios de un importante contenido semántico que habla indirectamente de los personajes y contribuye a su definición» (Nieto Caballero, 2019: 1206).

El filósofo Gaston Bachelard (2006), por su parte, advirtió la categoría de los espacios vitales como connaturales a la esencia humana, en el sentido de que estos configuran a las personas en igual medida que generan recuerdos y que, como consecuencia, se convierten en significantes de experiencia y actividad. Así, la frecuencia y constancia de ciertas relaciones o conversaciones en un café, o en un cuarto determinado de una casa se convierten, merced a la experiencia asociada, en poderosos dinamadores de devenir vital. Bachelard se valió del camino abierto por la fenomenología para recobrar, con ese fin, la percepción del espacio interpretable que hay presente en la literatura en sus puntos más universales, o arquetípicos. En ese sentido, este autor afirmó que la única función del tiempo consiste en permitir el desplazamiento espacial; no se recuerda el transcurrir del tiempo, mas sí los espacios donde se ha vivido (Bachelard, 2006: 38). De acuerdo a las aportaciones que Bobes Naves asimismo ha realizado sobre este aspecto, la significación tangible del espacio se apoya precisamente en el desplazamiento. Por otra parte, el espacio, además del tiempo, puede estructurar un relato, ya que –al hilo de lo de expresado con anterioridad– los diferentes espacios y ambientes condicionan en gran medida a los personajes, razón por la que esta estudiosa añade que esta categoría suele ser estudiada desde esta perspectiva en muchas ocasiones (1998: 174-175).

Aún en el marco de varias de estas significativas aportaciones teóricas acerca de esta dimensión fundamental, Valles Calatrava (2008) trae a colación el concepto del *cronotopo* de Mijail Bajtin, un lugar común dentro de los estudios literarios sobre esta materia. El teórico ruso abordó esta cuestión desde el punto de vista de la configuración narratológica, estableciendo en una indisoluble unión la doble dimensión del espacio y del tiempo, que él asoció, además, a una escala histórica en cuanto a las distintas épocas de la narración. En dichos términos, el cronotopo de cada uno de los períodos más relevantes de la novela

determina modalidades y géneros, tal como señala Valles Calatrava, lo que supone una verdadera intersección mutuamente relacionada, ya que el marco espacial penetra el uso de la temporalidad, y a la inversa (2008: 180).

Este mismo estudioso, en otro orden de cosas, trató el asunto, señalado con anterioridad, de la conexión que se produce en ciertas ocasiones entre espacio y personaje, una circunstancia que excede al texto único e incluso logra determinar algunos géneros: el castillo en la novela gótica, el peregrinaje en la novela bizantina, y así, sucesivamente (Valles Calatrava, 2008: 189-190). En lo que se refiere a la asimilación del personaje con su ámbito experiencial, que suele generar una unión de metonimia entre el ámbito y este, destaca Valles Calatrava su enorme poder evocador como dimanador de los rasgos personales del personaje. Tal como indica este estudioso, los lugares y los ámbitos, en este sentido, se constituyen en extensión o imagen del personaje correspondiente (2008: 192-193). En cambio, el sentido opuesto tiene lugar cuando el vínculo se produce cuando un ámbito codificado previamente¹⁰⁴ influye sobre el personaje, de tal forma que una atmósfera diáfana, alegre, determina la actuación o desempeño de este (2008: 193). A este respecto, resultan de especial interés para este apartado aquellos valores que cobran relevancia desde la perspectiva de la trayectoria particular del personaje recurrente, ya que, al igual que el resto de valores que son sometidos a análisis de forma intratextual, los diferentes espacios que recorre el personaje arrastran y proyectan sentido sobre la interpretación global de este.

De todo lo que se ha formulado hasta ahora, resulta clara la imposibilidad de afrontar un estudio acerca del personaje novelesco sin vincular a este con el elemento espacial, sea cual sea el tipo de perspectiva que se prefiera emplear. Tal como Juan Ginés señalaba oportunamente¹⁰⁵, en el personaje confluyen todos los elementos de construcción de la novela: «a través de él se filtran tiempo, espacio y funciones para proveer un contenido semántico unitario a la trama» (Juan Ginés, 2005: 92). En inevitable conjunción de dependencia, este autor une de igual forma el análisis del personaje al del espacio: «sólo toma significado cuando lo transitan los personajes» (2005: 92). En lo que concierne a las novelas contemporáneas galdosianas, estas revelan una variedad de espacios

¹⁰⁴ Como se ha indicado en líneas anteriores, la *carga* significativa de determinada entidad tiene el poder de potenciar el significado de ciertos lugares, edificios o espacios gracias a factores intertextuales, intratextuales o, quizá de forma más poderosa, debido a los posibles acontecimientos ocurridos en relación con dicho espacio. Un punto y aparte lo suponen, naturalmente, las hipotéticas conexiones que la cultura general o particular, así como el repertorio histórico de cada lector, puedan realizar respecto a ciertos espacios más o menos convencionales como un cementerio, un café, una casa de huéspedes o una iglesia, por ejemplo.

¹⁰⁵ Si bien esta consideración recogida aquí debe relacionarse con el marco general de la novelística contemporánea, se acepta como válida por cuanto se refiere a términos generales perfectamente adecuados al corpus sometido a objeto de estudio en este trabajo.

extraordinariamente reducida, e incluso selecta. Semejante reducción no representa tanto un caso de cantidad como de variedad, reducida en este sentido. Los espacios interiores predominan de una forma notable a lo largo de las novelas de Pérez Galdós, y evidencian tres niveles desde un punto de vista de la escala social: alta burguesía, pequeña burguesía y pueblo llano, menesteroso. Sobre este particular, Arroyo Almaraz señaló que, en efecto, en la novela del siglo XIX el espacio privado, asumido principalmente por la casa, ganó protagonismo en detrimento de los espacios públicos (Arroyo Almaraz, 2000: 17-27). Por el contrario, los espacios abiertos, si bien son enumerados de forma persistente, con la prolijidad descriptiva y enumerativa correspondiente que se requiere en ocasiones, casi nunca son el fondo sobre el que los personajes dan vida a la historia. Como el mismo Bachelard afirmó, las casas son sinónimos de vida, verdaderas fijaciones que garantizan la continuidad personal (2006: 37).

El valor, sentido e interpretación del espacio novelesco galdosiano –como extensión del género novela, naturalmente– ha sido ampliamente tratado por numerosos y renombrados expertos, como cabe esperar de una de las categorías fundamentales que configuran las coordenadas de este género. En primera instancia, se deja constancia aquí de la perspectiva de Germán Gullón por la atención que este galdosista ha prestado en diversos trabajos a este asunto, y, más en particular, al Madrid que plasma Pérez Galdós, cronotopo de referencia imprescindible desde el que se debe partir. Si bien para G. Gullón supone un todo indisoluble e imprescindible en los estudios literarios la relación entre sociedad histórica y texto artístico –así como para otros muchos estudiosos¹⁰⁶–, interesa para los propósitos de esta tesis solo la construcción o utilización del espacio por parte del novelista canario, al margen de dónde proceda la referencia extratextual, tal y como se ha señalado con anterioridad en este trabajo. Este estudioso destaca que para Galdós, así como para otros escritores ideológicamente progresistas, la vía pública representaba, de alguna forma, la escena que, tras la caída del absolutismo, ocupaba el pueblo finalmente (G. Gullón, 2012: 158). Aunque Gullón señala que la calle asume una posición de *teatro de la vida*, en donde cada cual se muestra como es (2012: 160), puede objetarse que estos espacios de transición no desarrollan o muestran verdaderamente a los personajes, toda vez que, como el mismo crítico señala, los condicionantes de comportamiento sociales actúan como limitadores en ese sentido (2012:

¹⁰⁶ Por el valor tan elevado que, en ocasiones, se otorga a la conexión entre novela realista y mundo *real*, vale la pena hacer alusión por su representatividad a las aportaciones de Francisco Caudet, quien considera necesario otorgarle su debida atención al cronotopo histórico de la Restauración para abordar el espacio y el tiempo de una novela como *Miau*, entre otras, elementos que afectan temática y textualmente a la novela (Caudet, 2011: 256-262).

159). En todo caso, resulta innegable que la primera vía de acceso a la observación y conocimiento de Galdós fue la calle, que jugó un papel de escaparate humano de un valor fundamental para su obra.

Por su parte, María Luisa y Adolfo Sotelo Vázquez recuperaron el imprescindible referente de Balzac para señalar su influencia también sobre Galdós en torno al cronotopo ciudadano, factor imprescindible también para estos estudiosos:

Balzac es el primer creador que establece la solidaridad entre la ciudad y la novela. El efecto de realidad, verdadero campo de batalla de la novela realista, se ubicaba en un gran número de novelas en París. La ciudad vertebraba las narraciones en sus aspectos materiales, geográficos y morales. Se trata de un espacio de ficción, de un espacio imaginario que debía atender a las reglas de oro de la novela realista. Quizá sea *Ferragus* (1833) el capítulo de su obra novelesca [...] gravitaron a buen seguro sobre Galdós y su proyecto de novelas contemporáneas de Madrid (Sotelo, A.; Sotelo, M. L., 2018: 20).

Añaden estos dos estudiosos, asimismo, que *L'Asommoir*, de Zola, constituyó otro de los elementos que ayudaron a edificar el andamiaje del cronotopo galdosiano de Madrid (2018: 22). El novelista canario dotó de singularidad a este entorno ficcional, ya que logró crear un espacio alejado del costumbrismo o del regionalismo casticista: «con ademán que recuerda a Balzac, encuentra un mundo de novela en un doble sentido: observación y documentación de la realidad, y hallazgo de figuras que. Elevadas a entes de ficción, son la nueva materia estética del realismo» (Sotelo, A; Sotelo, M. L., 2018: 25).

En otro orden de cosas, resulta de interés considerar una distinción básica que concierne a la naturaleza de la coordenada espacial en relación con la dinámica de la reaparición de personajes, y a las posibilidades que se abren en cada una de las circunstancias. Por un lado, deben admitirse a consideración aquellas novelas en las que ningún personaje recurrente nuevo –aquellos que conforman la nómina de 142 figuras– se añade a esta categoría. Esto es, una primera aparición dentro del universo novelesco de las novelas aquí estudiadas: en ellas, como sucede en el caso de *Ángel Guerra* (1891), *Tristana* (1892) y *Misericordia* (1897), no surgen personajes recurrentes nuevos en el universo galdosiano. Así, cualesquiera de los que se encuentran en ellas ya cuentan con una trayectoria previa novelesca. Por ejemplo, la presencia de Augusto Miquis en *Tristana* (1892) había estado precedida de su paso por los espacios de novelas como *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Ángel Guerra* (1891). De esta forma, la conexión inicial de Miquis con los espacios correspondientes de *La desheredada* cambia a ojos del lector, quien, novela tras novela,

asiste a sus sucesivas reapariciones en circunstancias y lugares que difieren de las coordenadas en las que se situaba a Augusto en su primera novela.

Debe hacerse notar, en cualquier caso, que una vez la obra galdosiana se adentró en la década de 1890, resulta constatable que la cantidad de personajes recurrentes presentes en las novelas de este autor declina poderosamente, un factor que parece explicar el hecho de que la introducción de nuevos personajes recurrentes cesara. En todo caso, en relación con ese grupo de novelas señalado –*Ángel Guerra, Tristana y Misericordia*–, estos textos cuentan con una condición especial de territorios de *tránsito*, ya que no cuentan con la plausible –a la par que mayor– atención que el narrador suele dispensar a un personaje cuando este *nace*: semblanza, primera descripción física, etopeya o, en fin, esa primera construcción del personaje que se efectúa que logra fijarlo como idiosincrásico en el lector.

Por otro lado, la peculiaridad de estos espacios *secundarios* –en un sentido ordinal, por lo tanto– merece un tratamiento diferenciado, pues estos lugares dan cabida a una significación relevante respecto al espacio original del personaje cuando este ve la luz por primera vez. En tal sentido, las consideraciones más relevantes pueden apuntar al contraste o contraposición, con todo aquello que esta circunstancia puede proyectar interpretativamente desde un punto de vista simbólico, por ejemplo.

Por lo que se refiere al tratamiento que se le concede al espacio de las figuras de reaparición sometidas a análisis –aquellos 52 personajes de reaparición cualitativamente superior, como se ha argumentado–, una obra monográfica de gran relevancia como la que llevó a cabo Ricardo López-Landy (1979) acerca del espacio de la novela en la obra de Pérez Galdós ha sido tenida en cuenta, al igual que diversas consideraciones atraídas a este apartado para un propósito similar. Tal y como se ha señalado con anterioridad, un aspecto decisivo de interpretación lo conforma el valor dinámico que se le concede a los diferentes espacios que ocupan los diferentes personajes. Esto es, además del sentido intrínseco de cada uno de los espacios y su globalidad en una novela, la que puede obtenerse de la dimensión más amplia que se logra al admitir dentro del ámbito de estudio las reapariciones del personaje correspondiente.

En líneas generales, los espacios cerrados –ya sean estos privados o públicos, de toda índole– predominan en las novelas contemporáneas, un desequilibrio que contrasta, en cierta medida, con el equilibrio en general de las novelas históricas de los *Episodios Nacionales*. En una mayor concreción, se acepta como evidente por la crítica especializada que la ciudad de Madrid es el escenario verosímil que Pérez Galdós dibujó una y otra vez como marco para el devenir de sus novelas contemporáneas. En este sentido, resulta claro que las

premisas del realismo novelesco, así como del costumbrismo, incidieron en un quehacer literario en el que la descripción y relación de espacios *reconocibles* suponían un requisito necesario para el público de esta época y su particular horizonte de expectativas. En referencia a este asunto, López-Landy señaló que el espacio en la novela realista del siglo XIX es una referencia imprescindible, ya que en ninguna otra época de la novela la coordenada del marco espacial ha formado parte de los cánones genéricos esperados como en este período (López-Landy, 1979: 9-10).

En cuanto a la considerable cuantía –que no variedad en cuanto a tipología de espacios, de predominancia burguesa– de espacios que es posible ver reflejados en las 27 novelas estudiadas, resultan de interés las afirmaciones que M^a Ángeles Ayala realiza en el prólogo de la obra recopilatoria costumbrista que en su día publicara Eusebio Blasco *Madrid por dentro y por fuera*, en la que es factible establecer ciertos paralelismos de indagación extraliteraria. En dicho prólogo, Ayala recuerda precisamente la deuda que los escritores realistas –entre los que cita a Galdós– contrajeron con costumbristas como Mesonero Romanos, ya que unos y otros autores compartieron idénticas preocupaciones, determinadas técnicas prosísticas, e incluso rasgos ideológicos (Ayala, 2008: 17-18).

El personaje recurrente ante el cambio de ámbito

En cuanto a las diferentes evidencias que se señalan en este apartado, que dan cuenta fundamentalmente de la interpretación que puede suscitar un cambio de entorno en relación con el personaje de reaparición –coordenada esencial sobre la que se sustenta el enfoque aquí propugnado para el espacio–, se tienen en cuenta determinadas variantes, las cuales sirven de indicación efectiva ante la hipotética eventualidad del cambio correspondiente. De esa forma, componentes como la influencia del ambiente sobre el personaje, así como la identificación de este con su entorno, los cambios de estatus del personaje en su relación con el espacio que frecuenta, los espacios habituales –aquellos en los que determinado personaje aparece con más frecuencia, debido a sus actividades profesionales, aficiones o por razones de residencia– frente a los accidentales o infrecuentes son referencias básicas a partir de las cuales es factible realizar un análisis válido a estos efectos. Por otra parte, dado que la significación simbólica o connotativa del elemento espacial –en su relación con la construcción del personaje– puede provocar inferencias en la lectura¹⁰⁷, también ha sido

¹⁰⁷ Aquí se alude nuevamente a la dicotomía contar/mostrar –*showing/telling*– como dimensiones básicas informativas en torno a la construcción del personaje.

tenida en consideración la posibilidad de describir el entorno de este como elemento de incoherencia. Esto es, de igual modo que las acciones, relaciones o el discurso de terceros pueden entrar en conflicto con aquello que el narrador o el mismo personaje afirma acerca de su comportamiento o conducta, el marco espacial constituye una dimensión adicional de reconstrucción perspectivista en ese sentido. A ese respecto, valga como ilustración de lo afirmado la reaparición de un personaje como doña Perfecta –proveniente de la novela homónima, *Doña Perfecta*, publicada en 1876– en la vivienda de María Egipcíaca Sudre y León Roch en la novela *La familia de León Roch* (1878), obra también de tesis que cerró una etapa creativa significativa para el escritor canario. Sin la adecuada contextualización, provista en este caso aportado gracias a elementos propios de la trama, el cambio de ámbito podría causar un error interpretativo o una insuficiencia explicativa para el lector, cuando menos.

Una primera conclusión general que puede extraerse de la evolución del espacio del personaje en sus reapariciones apunta hacia el cambio verosímil. Esto es, en el tipo de entornos o atmósferas que enmarcan las evoluciones de este tipo de personajes, se sigue una línea de credibilidad relativamente razonable, de acuerdo a los términos del realismo intencional que propone la literatura de Pérez Galdós. Así, el caso más frecuente lo representa ese tipo de personaje que, desde su marco espacial inicial –las localizaciones de su primera aparición novelesca–, reaparece en escenarios semejantes a los de su primera aparición novelística, u otros de similar índole o, en su caso, coherentes con su caracterización e idiosincrasia. Según esa lógica, un personaje que pueda considerarse como perteneciente a la alta burguesía aparecerá en espacios tales como residencias afines a su clase, un Teatro Real, paseando en su coche tirado por caballos en el Paseo del Retiro o en una casa de veraneo en San Sebastián. Sobre este punto, Nieto Caballero indica que Pérez Galdós se valió, con frecuencia, del recurso estilístico de unir ciertos personajes con puntos espaciales concretos –el nombre de una calle, por ejemplo–, de tal forma que en el ánimo del lector se logra una relación de identificación verosímil inmediata (2019: 1219-1220). Si bien esta consideración reviste un interés evidente en cuanto a personajes muy irrelevantes, o incluso innominados –como un carbonero, una congregación de monjas, o un frutero–, no parece responder a la tipología de personajes aquí tratada, ya que estos reciben una denominación y, por añadidura, son reintroducidos en el ámbito ficcional. Las premisas de verosimilitud de un personaje de reaparición, aunque se trate de un carácter que frecuente espacios muy similares, proyectan más bien una tipología de ámbitos, no la limitación

evidente de uno concreto tan solo. Como corroboración de esto, cabe decir que ninguno de los personajes analizados sigue esa secuencia descrita del espacio único.

Como ejemplo adicional de esta dinámica, resulta representativo Ramón Villaamil, veterano funcionario cesante que recorre, principalmente, diversos cafés y ministerios en *Fortunata y Jacinta*, así como en su única reaparición, en *Miau*. Tal constatación no resulta sorprendente, toda vez que los supuestos de verosimilitud, aplicados al personaje recurrente, parecen exigir, precisamente en aras de dotar a este de una mayor credibilidad a ojos del lector –así como una identificación en su recuerdo más rauda–, que exista coherencia también en cuanto a este aspecto. Cuando esa dinámica se quebranta parece tener lugar un conflicto entre el espacio *natural* del personaje –en todo caso, aquel con el que más fácilmente el lector le asocia, en función de parámetros como su historia interna, o su clase social– y esa otra zona *ajena*, como en el caso de la figura de Guillermina Pacheco¹⁰⁸, *la fundadora*, a pesar de que esos contrastes aparentes suelen ser justificados en la novelística de Galdós mediante el discurso del narrador o de los personajes, como ya se ha expresado. En este sentido, en una coyuntura como la señalada acerca de Guillermina, el sugerente contraste de espacios no aporta información novedosa –elementos añadidos para la construcción de este carácter–, ya que el sentido de la aparición de este en esos espacios deteriorados se explicita mediante el discurso del narrador y de los otros personajes, así como mediante sus propias acciones –sus labores de caridad cívica, en su caso–. En aras de definir adecuadamente el espacio de un personaje de esta índole, así, no se puede acudir a una relación sociológica o de clase, sino que deben ser sus acciones o actividad las que diluciden la coherencia interna de los distintos ambientes en que este se mueve.

De forma previa a la presentación y pormenorización de las subcategorías empleadas para dar cuenta de las principales dinámicas halladas acerca de la reaparición y el espacio, resulta conveniente aludir a aquellos casos en los que o bien no se introducen coordenadas espaciales o estas son inocuas y completamente inoperativas. En esas situaciones, la recuperación del personaje correspondiente –a pesar del valor que se le ha otorgado gracias a sus valores referenciales e intratextuales aquí plasmados– no precisa fijación espacial alguna, ya que la evocación desde las distintas voces de la novela pueden ser suficientes en tales vicisitudes. De esta forma, seis personajes como Carlos María de Cisneros, Federico Viera, José Bailón, José M^a Bueno de Guzmán, María Juana Bueno de Guzmán y Tomás Orozco representan el punto de vista indicado por diversas razones, todas ellas excluyentes,

¹⁰⁸ Este personaje, perteneciente a las clases acaudaladas, es una visitante habitual en *Fortunata y Jacinta* de barrios y casas populares, que visita para ayudar a los más desfavorecidos.

en cualquier caso. En los casos de Federico Viera y de Carlos María Cisneros, el hecho de que el único espacio efectivo en el que ambos personajes reaparezcan forme parte del binomio formado por *La incógnita* y *Realidad* resulta suficiente como argumento discriminatorio cualitativo, como ya se ha aducido con anterioridad en esta tesis. En cuanto a José Bailón, el único ámbito del que se ofrece información asociada a él es una vivienda, dato insuficiente y de efectividad nula en un sentido analítico. Por lo que se refiere, en última instancia, a José María Bueno, María Juana Bueno y Tomás Orozco, no se ofrece referencia espacial unida a sus reapariciones, razón suficiente para descartar sus casos junto a los previos.

4.4.1.1 Cambios de estatus asociados al cambio de ámbito

Ahora bien, en relación con los propósitos de esta tesis, interesa por razones claras la variación en la reaparición del personaje, entendida esta no solo como consecuencia que refleja el curso verosímil de los acontecimientos que experimenta esta figura –justificado mediante la trama o la narración, como se ha indicado–, sino, asimismo, por lo que comporta en cuanto a significado/interpretación añadida. A tenor de la coyuntura expuesta, reflejada en varios personajes, la transformación/alteración de sus entornos vitales acarrea asimismo cambios de estatus, así como, por otra parte, valiosas informaciones respecto a cómo puede interpretarse determinado personaje a la luz de esa transición. En este sentido, valga como ilustración el proceso de cambio que experimenta Felipe Centeno, quien vive y se mueve en un entorno rural –un poblado asentado junto a una mina– en *Marianela*, pero reaparece en *El doctor Centeno* en un entorno urbano, en un colegio, así como en una gran casa. Ese cambio, de acuerdo a lo que se ha señalado, indica un proceso de evolución en su estatus, ya que se intercambian explotaciones mineras, campos y casas de condición mísera por aulas, edificios públicos o las calles de una gran capital. Una dinámica similar, asimismo, tiene lugar en cuanto al personaje Francisco Torquemada, ya que el progresivo cambio de escenarios que frecuenta desde sus primeras apariciones –en *El doctor Centeno*, o en *La de Bringas*– hasta *Torquemada y San Pedro*, su novena novela, proyecta un significado acorde con su escalada social. Por el contrario, el personaje de Guillermina Pacheco reaparece ficcionalmente en *Misericordia*, pero sus ámbitos son idénticos a los que transitara en *Fortunata y Jacinta*, razón por la que esa nula variación no reviste interés para este estudio. Otro caso que resulta ilustrativo de un proceso de cambio lo representa Refugio Sánchez Emperador, hermana descarriada de la protagonista de *Tormento*. Este personaje, tipo por

excelencia, por su parte, del tipo galdosiano de mujer perdida, frecuentaba espacios característicamente burgueses en su primera aparición novelesca, en *El doctor Centeno*: una iglesia, una casa parroquial o un centro de investigación como es el Observatorio de Madrid. No obstante, en sus reapariciones –en la aludida *Tormento*, en *La de Bringas* y en *Fortunata y Jacinta*–, los avatares de su vida, en virtud de los cuales llega incluso a ejercer la prostitución, obtienen su reflejo en los ambientes que habita –el estudio de un pintor, un apartamento de baja condición–, motivo por el que esta variación es coherente con la línea de actuación y progreso del personaje a través de sus cuatro novelas.

Si se prosigue la revisión de esta coyuntura, debe hacerse referencia también a Augusta Cisneros, cuyas primeras intervenciones tuvieron lugar en la serie formada por *La incógnita* y *Realidad*. En cuanto a *Torquemada* y *San Pedro*, esta aparece adscrita aquí exclusivamente al entorno del palacio de Gravelinas, residencia de Fidela del Águila y de Francisco Torquemada: la alcoba de Fidela, la capilla o diferentes salones. Como se puede constatar, el contraste entre los espacios de naturaleza eminentemente relacional y este nuevo espacio resulta notable, lo que representa asimismo un cambio de estatus. En su caso, Augusta pasa de ser centro de atención en un entorno propio de la alta burguesía a asumir un papel vicario, de asistencia hacia otros personajes que ostentan un protagonismo superior. En otro sentido, debe añadirse que esa alteración espacial acarrea consecuencias adicionales, ya que, en su caso, ese nuevo entorno parece representar un caso de influencia de este sobre el personaje. Así, esos espacios graves, incluso sacros, transforman de algún modo a Augusta, que es presentada como una mujer envejecida y más pausada que en el binomio novelesco precedente.

En el caso de Augusto Miquis, por otra parte, si bien en su conjunto representa un caso de coherencia y continuidad respecto a su actividad e idiosincrasia, hay una excepción en su reaparición en *El doctor Centeno*, novela en la que su intervención consiste en una referencia a su infancia en Tomelloso. En tal vicisitud, resulta claro que esa variación representa el momento en el que su cronotopo estaba asociado a una parte de su desarrollo vital muy distinto, desligado de su trayectoria posterior en el mundo galdosiano. Dos ejemplos adicionales de esta dinámica los constituyen Basilio Andrés de la Caña y Cándida García Grande, cuyas reapariciones tienen lugar en entornos que difieren de su primera aparición, lo que, en ambos casos, parece indicar una evolución hacia un estatus superior. En el caso de Basilio, del desempleo pasa al funcionariado –paso este último efectivo en *Fortunata y Jacinta*–, mientras que en el caso de la tía de Irene la vida en el Palacio Real en *La de Bringas* representa para ella una mejora social, sea esta efectiva –más allá de las

apariciones, se entiende— o no. Por su parte, un personaje como Federico Cimarra —de modo similar a Augusto Miquis— transita de forma general por espacios de una índole muy semejante, asociados en su mayor parte a la alta burguesía. Empero, sus reapariciones en *Tormento* y en *La de Bringas* evidencian una dirección muy distinta, ya que los entornos descritos en dichas novelas son propios de la infancia/adolescencia, período que pretende subrayarse en esas dos ocasiones. En un sentido de progresión positiva debe entenderse, asimismo, el caso de León Pintado, cuya reaparición en *Ángel Guerra* explicita un ascenso para su carrera eclesiástica, ya que su presencia en la catedral de Toledo muestra esa dirección. Otro caso de evolución hacia un estatus mejorado parece ser el asumido por Leopoldo Montes, ya que, a diferencia de la vida oscura, dudosa que llevaba en una habitación de la pensión de doña Virginia en *El doctor Centeno*, sus reapariciones en *Fortunata y Jacinta* y *Miau* ofrecen la imagen de una trayectoria profesional firme como funcionario.

De forma muy semejante, la infancia de Joaquín Pez es introducida mediante el apoyo de ese tipo de lugares, primero en *La de Bringas* y, con posterioridad, en *Fortunata y Jacinta*, lo que suma un contraste evidente respecto a *La desheredada*, una etapa de su vida en la que los lances de dudosa ética impregnan asimismo los ámbitos que frecuenta. En esa misma línea, precisamente, el prolífico Jacinto Villalonga, quien supone un ejemplo de coherencia y continuidad en relación con los espacios que recorre en sus seis novelas, es situado en los inicios de *Fortunata y Jacinta* en diversos espacios y situaciones muy alejados de los que predominan en su caso, propios de la alta burguesía y del mundo mercantil. En esta circunstancia, su estatus como estudiante despreocupado se subraya mediante espacios como la universidad, las tabernas o una algarada estudiantil —la Noche de San Daniel, aludida en *Fortunata y Jacinta*—. Un caso similar en este sentido lo comparte María Egipcíaca Sudre, interesante personaje por diferentes motivos. El que atañe a las circunstancias que aquí se tratan concierne al cambio de estatus que supone su reaparición en *La de Bringas* como una joven inmersa en sus primeros pasos inocentes en el mundo liviano de la alta sociedad. A diferencia de su primera aparición, en esta segunda novela María Egipcíaca es contemplada a la luz de la despreocupación, al igual que sus compañeros de juegos, lo que se asimila a esa etapa de su vida. En cuanto a Joaquín Pez, debe añadirse que una nueva variación para su vida azarosa es reflejada en la novela epistolar *La incógnita*, ya que en esta los círculos próximos al Congreso de los diputados parecen anunciar un nuevo cambio acerca de su nivel o forma de vida.

Dos casos particulares en el marco que señala esta posibilidad espacial lo constituyen Gonzalo Torres y Cándido Samaniego. En ambas ocasiones, el cambio de estatus está favorecido por un desplazamiento espacial, una desaparición, más bien, ya que su huida –en los dos casos por motivos financieros– en *Lo prohibido* y en *Torquemada en el purgatorio*, respectivamente, proyecta un significado claro de transformación a ojos del lector. Ese motivo de la huida puede apreciarse también en referencia a León Roch, cuya vida en común junto a Pepa Fúcar tiene lugar en la reaparición fugaz de ambos. El cambio se habría de verificar en su caso, de ese modo, en *Lo prohibido*, obra en la que su ubicación en la ciudad francesa de Pau corrobora que ese cambio de escenario implica, de igual modo, una vida nueva, diferente a la relatada en la novela de tesis primigenia.

En otro sentido, un personaje como doña Malvina provee dos lecturas. En su tercera novela, en *Tristana*, su reaparición en la casa de don Lope Garrido en un papel de profesora de idiomas indica, de forma evidente, un cambio de estatus. Por otro lado, esa alteración fundamental tiene efectos añadidos sobre su construcción significativa como personaje, ya que, si bien era posible identificarla previamente con los ambientes eclesiásticos en *Fortunata y Jacinta* y *Torquemada en la hoguera*, la evolución espacial hacia esa casa parece proyectar que se ha desvinculado de dichos ámbitos. En el caso de doña Perfecta, por otro lado, el contexto de su reaparición resulta coherente con la línea de religiosidad y rigidez de su primera novela, ya que encaja de forma adecuada –como ingrediente de significado evidente para el lector galdosiano– con el proceso de creciente fervor religioso que está experimentando en ese momento María Egipcíaca. En todo caso, parece lógico pensar que el espacio de su reaparición, en la casa de los Sudre, refleja un cambio de estatus en su caso, distinto, en todo caso, del que ejercía en Orbajosa.

Un caso muy llamativo de entre aquellos que dan forma a este apartado lo supone Isabel Godoy, personaje cuyas circunstancias de asimilación entre entorno y personalidad parecen evocar a la ya referida Salomé Porreño. No obstante ello, Pérez Galdós sorprendió a sus lectores haciendo reaparecer a Isabel en un ámbito tan dispar –respecto a aquel en el que residía en *El doctor Centeno*– como la vivienda de Marcelina Polo, lo que supone una variación verdaderamente brusca, que pone en evidencia un nuevo estilo de vida en compañía de la madre del peculiar sacerdote. En otro sentido, las transiciones en cuanto al espacio que marcan las peripecias de José Ido del Sagrario podrían, en rigor, dar sentido a una categorización propia, ya que la diversidad y el contraste fundamentan por sí solas el entorno de este personaje. En su caso, el paso del entorno mísero al propio de la alta burguesía, o incluso de la nobleza, no arrostra un cambio notable en cuanto a su modo o

nivel de vida, ya que Ido del Sagrario parece vivir de modo constante en el contrapunto. Por ese motivo, la variabilidad más acentuada representa, de facto, la homogeneidad en su caso, lo que le otorga un lugar propio dentro del mundo novelesco de Galdós.

En su relación con el cambio de estatus, otro personaje que debe inscribirse aquí es Refugio Sánchez Emperador. Así, si bien en *El doctor Centeno* Refugio era vista en lugares familiares o incluso cercanos a lo eclesiástico, en *Tormento* se introduce un cambio radical, ya que la hermana de *la emperadora* frecuenta a partir de su primera reaparición espacios como los gabinetes de diferentes pintores o la calle, espacio este último empleado como metáfora de prostitución. Así pues, parece evidente que Refugio ilustra su transición o decadencia –uno de varios ejemplos de tipo galdosiano de mujer *perdida*– mediante espacios asociables a ese cambio, como la calle, los gabinetes o los cafés, muy alejados de los entornos primerizos ya comentados. Respecto a esta fuerte oposición observable entre su primera novela y las tres siguientes, podría extraerse que, en rigor, existe una identificación entre personaje y espacio, porque resulta obvio que la casa parroquial de *El doctor Centeno* evoca impresiones muy diferentes a aquella regentada por una tal Celestina en *La de Bringas*.

Dos casos menores que, en última instancia, han de ser revisados en esta categoría los suponen Rufina Torquemada y Zalamero. En cuanto a la hija del reconocido prestamista, su traslado desde la casa paterna a una vida junto a Quevedo representa un cambio equivalente al de su emancipación o independencia respecto a su padre. Por lo que se refiere a Zalamero, si bien en *El doctor Centeno* su vida de estudiante estaba unida a su residencia en la pensión de doña Virginia –junto a muchos otros personajes recurrentes, por otra parte– en *Fortunata y Jacinta* se introduce un recorrido temporal acerca de su evolución, que da cuenta del origen precario de su vida como estudiante hasta ese momento narrativo, cuando, casado, vive en su propia residencia.

4.4.1.2 Identificación de espacio y personaje

En el sentido previamente aludido de la identificación del espacio con el personaje, en virtud de la cual ambos pueden sugerir formar parte de una misma unidad, la figura de Salomé Porreño resulta significativa, dado que el cambio escénico contiene una interpretación que alude a esos casos en los que el entorno coadyuva a construir su idiosincrasia. Así, en *La Fontana de Oro* (1870), Salomé, tal como indicaron Gimeno Casalduero (1982: 59-69) y Baquero Goyanes (1963: 53-55), se identifica hasta tal punto con su entorno –decadente, oscuro, en la vecindad de lo fúnebre– que es cosificada por

Galdós como una verdadera extensión de los espacios que habita en la citada novela. En cambio, en *El audaz* (1871), publicada posteriormente, Salomé –presentada, además, en su juventud– reaparecía en una atmósfera diáfana, correspondiente a un prado bajo un sol radiante, un auténtico *locus amoenus*. Esa disparidad de ambientes comporta una interpretación como consecuencia, que solo puede inferirse por medio de la intratextualidad en el caso de los personajes recurrentes, ya que se contraponen, en cuanto a Salomé, las dos novelas en las que aparece: el espacio luminoso es retrospectivo –pertenece a la juventud de Salomé–, mientras que el lúgubre se sitúa en su ancianidad. De esta forma, este ejemplo muestra de qué manera los espacios pueden ser utilizados eficazmente para construir la identidad de un personaje, más allá de una funcionalidad derivada de las acciones llevadas a cabo por este. Otro carácter de gran semejanza con Salomé lo supone, de forma parcial, Isabel Godoy, ya que si bien en *El doctor Centeno* esa simbiosis resulta evidente –con unas características muy parecidas a las de la Torreño–, su traslado en *Tormento* a otra vivienda desdibuja ese panorama, toda vez que ese espacio novedoso está desprovisto de ningún significado válido. A ese respecto, ese cambio solo ilustra un proceso de estatus alterado.

Otro caso de interés, en lo que se refiere a aquellos personajes cuya variación parece comportar una auténtica mimesis significativa con su entorno, lo representa doña Perfecta. Personaje femenino destacado en la novela que le da nombre, su mera reaparición en *La familia de León Roch* –sin la intervención evaluadora del narrador o de otros personajes, así como cualquier referencia acerca de su pasado– en el ominoso entorno de la casa de María Egipcíaca Sudre es suficiente para convertir esa casa, a ojos del lector, en un potente elemento evocador. A ese respecto, no debe olvidarse que el espacio natural del personaje en *Doña Perfecta*, una antigua casa situada en un pueblo epítome del tradicionalismo, es dejado atrás, pero en ese momento de la novela posterior, el lector proyecta con suma facilidad el entorno previo de Perfecta, con todo cuanto simboliza, hacia la novela de su reaparición.

Por lo que se refiere, precisamente, a María Egipcíaca Sudre, tratada en referencia a la importancia de la alteración espacial que supone *La de Bringas* para la plena comprensión de su desarrollo vital, se debe indicar que esa circunstancia sugiere una interpretación complementaria. En efecto, el contraste espacial entre la lobreguez y el rigor cuasi luctuoso de *La familia de León Roch* –en especial, en la segunda mitad de dicha novela– y la despreocupación que rodea su presencia en las salas palaciegas de *La de Bringas* provee sin problemas una lectura de identificación entre personaje y espacio. Así, la confrontación de

ambos entornos no ofrece sino confrontaciones entre tristeza y alegría, fatalidad y futilidad, fruto de dos hitos vitales como la inocencia, por un lado, y el fanatismo, por otro lado.

Otro caso que resulta de interés en relación con esta categoría lo representa el personaje de doña Nicanora, la esposa de José Ido del Sagrario. Su trayectoria en el mundo novelesco de Pérez Galdós está concentrada en los cuatro años que separaron la publicación de *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), obras en las que es emplazada de forma habitual¹⁰⁹ a un ámbito verdaderamente miserable, de extrema pobreza. A ese respecto, en *Fortunata y Jacinta* se facilita información acerca de este entorno, una miserable vivienda perteneciente a un edificio con patio en la calle Mira el Río, 12: «se componía de una salita angosta y de dos alcobas interiores más oprimidas y lóbregas aún, las cuales daban el *quién vive*¹¹⁰ al que a ellas se asomaba» (Pérez Galdós, 1993a: 186). Las condiciones deplorables de esas viviendas, profusamente descritas, por otro lado, en dicha novela, se añan en esta ocasión con el aspecto físico e incluso el carácter de Nicanora, lo que consigue crear el buscado efecto de unir ambas dimensiones como poderoso efecto para el lector: «se conocía que nunca había sido hermosa [...] su cuerpo estaba lleno de pliegues y abolladuras como un zurrón vacío [...] La cara era hocicuda y desagradable [...] un genio muy malo y un carácter de vinagre [...] Era Nicanora una infeliz mujer, de más bondad que entendimiento, probada en las luchas de la vida» (1993a: 187).

En otro orden de cosas, el personaje de Eloísa Bueno de Guzmán, cuya importancia fue muy destacada en *Lo prohibido*, reviste interés para este apartado de un modo limitado, ya que la dinámica de identificación entre espacio y personaje en su caso se circunscribe tan solo a dicha novela, debido a que su reaparición en *Torquemada y San Pedro* es referencial, sin adscripción espacial que se le pueda atribuir. Con todo, el proceso referido merece ser destacado, ya que supone un ejemplo satisfactorio de cómo el entorno parece seguir una senda paralela a los avatares del personaje. En el caso de Eloísa, su decadencia moral y económica –un ejemplo más del tipo de la mujer perdida– es subrayada por Galdós mediante la consiguiente depauperación de los espacios donde se mueve, o donde habita, una circunstancia unida en esta coyuntura con el añadido de su declive físico, o la pérdida de su hijo.

¹⁰⁹ En *Tormento*, el narrador la juzga como a alguien con astucia, aficionada a los secretos ajenos: «La inteligente vecina [...] Bien quería ella pescar algo de lo que la penitente decía; pero [...] ni una palabra llegó a las anhelantes orejas de la señora» (Pérez Galdós, 1994b: 865). El narrador evalúa sucintamente al personaje, aunque, probablemente, utilizando un discurso sarcástico: «la discretísima vecina» (1994b: 865);

¹¹⁰ En cursiva en el original.

Por su parte, el personaje de Ramón Villaamil, al que ya se ha hecho referencia, supone un ejemplo apto para ilustrar los procesos de identificación entre las circunstancias de este y el entorno que le acoge. En *Fortunata y Jacinta*, Villaamil se aventura en numerosos cafés¹¹¹ con la esperanza aparente de encontrar a alguien que logre o interceda en su búsqueda del puesto funcional. En esa línea apuntada, el personaje aparece concretamente en el café El siglo, en la calle Mayor, lugar de diversas tertulias. Como lugar de tránsito, reunión o encuentro, esos emplazamientos responden a la necesidad que acucia al personaje en dicha obra. No obstante, en su reaparición en *Miau*, aunque el horizonte de búsqueda se amplía y matiza, con la incorporación de espacios como su propio hogar, su fracaso postrero es contextualizado gracias al escenario que representa el vertedero donde se quita la vida. Sin lugar a dudas, este funesto final logra una eficacia superior gracias al refuerzo dramático que este entorno, netamente negativo, añade al final de su deambular como personaje galdosiano, que parece seguir una línea coherente a lo largo de *Fortunata y Jacinta* y *Miau*, novelas por las que discurre su búsqueda infructuosa.

En relación con este personaje y la importancia de su entorno novelesco en *Miau*, Farris Anderson, en un estudio monográfico (Anderson, 1993: 23-36) que llevó a cabo acerca del espacio particular en el que discurre *Miau*, llamaba la atención sobre la degradación general que impera en esta novela como marco del deambular concreto de Villaamil – incluida su propia vivienda–, en contraste con las obras precedentes de Galdós (1993a: 24-25). Como contrapunto de esa miseria que atenaza a Villaamil, Anderson postulaba que los recorridos de este por los ministerios, situados en el centro de la capital, asumen el sentido de la esperanza y el equilibrio que el veterano funcionario ha perdido (1993a: 27).

Respecto a la relación de solidaridad significativa que el espacio mantiene, precisamente, con Ramón Villaamil, Francisco Javier Díez de Revenga arguye que los espacios generados por Galdós de Madrid en *Miau*, a la par que veristas, eran decididamente simbólicos, de suerte que el espacio correspondiente, al margen de circunstancias deterministas respecto a la condición social, estaba conectado con los acontecimientos (Díez de Revenga, 2007: 45). El mismo Díez de Revenga sostiene su tesis, de hecho, atrayendo a su vez la postura de Farris Anderson, quien había señalado en esa novela que la manipulación del espacio urbano constituye un significante evidente, en virtud del cual el espacio donde

¹¹¹ En la famosa novela galdosiana se alude al nombre de auténticos cafés madrileños de la época. Este aspecto queda ejemplificado en el siguiente fragmento, en donde se da cuenta de las costumbres de Juan Pablo Rubín: «parroquiano del café de San Antonio en la Corredera de San Pablo, después del Suizo Nuevo, luego de Platerías, del Siglo y de Levante» (Pérez Galdós, 1985b: 12-13).

pone fin a su vida Villaamil, un vertedero situado en La montaña, un barrio del extrarradio deprimido del Madrid de entonces, simboliza de forma incomparable lo que su fin significa: «su cuerpo va a descansar a un inmundo vertedero, metáfora del lugar de Villaamil en la sociedad de la Restauración» (2007: 48). Esa misma idea es sostenida por F. Caudet, quien intuye en los espacios madrileños de *Miau* un reflejo simbólico, profundamente pesimista de la España que pretende denunciarse en esta novela, de acuerdo a su punto de vista: «Ni las escuelas ni las covachuelas del Ministerio de Hacienda eran, en la España de entonces, espacios adecuados para aprender o trabajar»; «En el mundo de *Miau* todos sucumben, todos terminan derrotados. No hay salida posible del dédalo, del laberinto» (Caudet, 2011: 267; 280).

4.4.1.3 Conflicto entre espacio y construcción discursiva del personaje

En lo que se refiere a la posibilidad que puede suscitar el conflicto entre espacio y construcción del personaje a partir de las voces en la novela, se ha verificado como norma general entre los personajes recurrentes que no se producen numerosas incoherencias en este sentido. Esta dimensión, que aborda la relación entre espacio y personaje como fenómeno de contraste, pretende recabar conclusiones acerca de lo que el personaje o las otras voces de la novela cuentan –es decir, no se toma como eje referencial el curso de sus acciones o hechos– sobre este: ideología, valores, preferencias y así, sucesivamente. En términos de intriga novelesca, el componente de la disparidad en este sentido, aunque atrayente por su capacidad de sorprender, debería guardar un adecuado equilibrio con la verosimilitud interna de la novela correspondiente. En esa línea lógica, el lector podría percibir un conflicto claro en el caso de que se introdujera, por ejemplo, un personaje del que se informa como antisemita pero que frecuenta una sinagoga o es, incluso, un religioso practicante. Sin embargo, un desequilibrio como este se resuelve por medio de mecanismos de la ficción novelesca como la trama, que actúa, gracias a las acciones y hechos del personaje, como instrumento de compensación a este respecto.

Sobre este punto, un razonamiento apriorístico permitiría conjeturar que los personajes en donde se puede producir este fenómeno serían los que tuvieran características superlativas en cualquier sentido: un personaje muy devoto, rico, feliz, de buenas costumbres, y así, sucesivamente. De esta forma, el contraste que podría suscitar la perspectiva ofrecida por un escenario desacorde obtendría una lectura connotativa, inferencial, ciertamente interesante en términos de paradoja. En este sentido, en el caso de

este corpus de personajes tal incompatibilidad se verifica en ciertos casos, a pesar de que Pérez Galdós suele emplear otras facetas distintas para efectuar a ojos del lector el juego de perspectivas señalado, entre las cuales el discurso de otras figuras adquiere una relevancia superior.

Según Jesús M^a Vicente Herrero (Herrero, 2007: 37-52), un ejemplo de desajuste entre espacio y personaje se halla en el personaje de *Nazarín*, protagonista de la novela homónima que reaparece en *Halma*. Tal como está planteada la primera de estas novelas mencionadas, la salida del peculiar sacerdote hacia los espacios abiertos de los campos en derredor a Madrid supone una especie de viaje espiritual. No obstante, señala Vicente Herrero que ese viaje no supone una verdadera ruptura respecto a los espacios urbanos, porque Galdós desmitifica el medio rural igualándolo en miseria a los barrios bajos de la ciudad. De ese modo, a pesar de la aparente desvinculación del entorno ciudadano, la conexión entre campo –desidealizado– y Madrid resulta, en el fondo, plena (2007: 50-51). Por ese motivo, tanto el discurso del personaje como el del narrador dan cuenta en *Nazarín* de unos espacios carentes de los ideales espirituales, en conflicto, por lo tanto, con la supuesta espiritualidad que persigue el protagonista. Por otra parte, el contraste se torna más evidente en *Halma*, ya que la esencia interior de esta figura galdosiana es poderosamente antagónica a entornos institucionalizados como un hospital o un juzgado, así como al palacio de los Feramor.

Precisamente en relación con el sentido que se le otorga a estas situaciones, otro caso de disparidad fehaciente lo representa el padre Pedro Polo, uno de los personajes secundarios más relevantes de *El doctor Centeno*, y que reaparece en *Tormento*. Sin duda, el aspecto más destacado de la variación que se produce en este personaje en su reaparición lo constituye el descubrimiento de su relación ilícita con Amparo Sánchez Emperador. Aunque en la primera de estas novelas citadas hay un espacio secreto –en donde tienen lugar las relaciones entre ambos– que nunca es claramente revelado al lector, se evidencia finalmente en *Tormento* mediante los discursos de narrador y personajes. No obstante, el elemento de inferencia más importante –en relación con los espacios, naturalmente– se produce en *El doctor Centeno*, cuando Felipe Centeno y su amigo Juanito del Socorro lo descubren saliendo de un espacio –una casa– no revelado por el narrador, así como tampoco por ellos. En esta vicisitud, sin embargo, el lector está ya plenamente habilitado para extraer sus propias conclusiones, que difieren, a la postre, de cuanto puede leer en esta novela por parte del narrador o de cualquiera de los personajes, ya que los acciones y hechos han permitido ofrecer/proyectar una interpretación alternativa en la recepción.

Un caso adicional en el que parece tener lugar un conflicto entre discurso y espacio del personaje lo constituye Guadalupe Rubín, *Lupe la de los pavos*, singular prestamista amiga de Francisco Torquemada, relevante asimismo como tía de los hermanos Rubín en *Fortunata y Jacinta*. En su caso, la contraposición entre espacios como funciones caritativas –junto a Guillermina Pacheco–, la iglesia o incluso los espacios oníricos –en forma de sueño, aparece en un salón de celebraciones transmutada bajo la forma de un camarero frente a Torquemada– se opone a su carácter fundamentalmente avaricioso y opresivo. Tras su aparición en tres novelas, así como una reaparición meramente referencial en una cuarta, tal vez el sentido de la polaridad mostrada entre el mercantilismo y el arrepentimiento, evidenciada en *Torquemada en la cruz*, obra en dos sentidos. Por un lado, anticipa el camino que, con posterioridad, intentará emprender Torquemada en la última novela de su serie. Por otro lado, ese movimiento hacia la rectificación espiritual fuerza una reinterpretación al lector galdosiano, de tal forma que lo que este podría evaluar en *Fortunata y Jacinta* como una línea de actuación problemática –cínica, posiblemente, si se introducen en la interpretación aspectos extrínsecos de convención social– logra, gracias a la contricción, una explicación que otorga coherencia a su trayectoria. Efectivamente, sus actos piadosos convencionales eran mera apariencia, tras la cual la verdadera Lupe era una figura con evidentes matices negativos. En ese sentido, cabría suponer que solo anhela redención quien precisa purgar de algún modo algunas de sus acciones más dudosas desde un punto de vista moral o ético.

4.4.1.4 Influencia del entorno sobre los personajes

Por lo que se refiere a aquellos personajes que son influidos de cualquier modo por su entorno, el trabajo monográfico de López-Landy parece desechar esa perspectiva por cuanto se refiere a las novelas de Pérez Galdós, ya que considera que en estas se reproduce el efecto contrario, lo que supone un punto de vista antagónico al determinismo zolesco: «No es éste el caso de las mejores obras galdosianas en las cuales las casas y los aposentos de los personajes se subordinan a su dueño y habitante, como símbolo de una prolongación tangible del nivel espiritual» (López-Landy, 1979: 182). En efecto, la revisión de este elemento en relación con el corpus de personajes recurrentes muestra una utilización del espacio como faceta de construcción de su identidad. En ese sentido, excepciones como las que pueden hallarse en el caso del personaje de José María Bueno de Guzmán, cuyas apariciones pueden circunscribirse al período de plenitud del naturalismo en España, deben interpretarse, en

rigor, como lúdicas, ya que en *Lo prohibido* (Pérez Galdós, 2001a: 131-154) la sátira galdosiana acerca del determinismo genético –no ambiental, en todo caso– resulta evidente en su primera parte. Como corroboración de este punto, cabe notar que en las reapariciones de este personaje, tanto en *La incógnita* como en *Ángel Guerra* esta posible influencia no se produce en absoluto.

Ahora bien, personajes como Isidora Rufete y José María Manso parecen suponer una excepción respecto a las condiciones referidas en relación con la influencia ambiental naturalista, ya que, en ambos casos, el entorno parece ejercer un poderoso y tangible efecto. En cuanto a la quijotesca protagonista de *La desheredada*, al margen de su hipotética tara mental hereditaria, resulta claro que el tránsito desde el pueblo de Tomelloso a los ambientes urbanos de *La desheredada* –de toda índole y condición– exacerban y, de algún modo, fundamentan su caída moral, que se ve refrendada en *Torquemada en la hoguera*. Aunque el contraste entre espacios aristocráticos –el palacio en el que aspira a vivir– e *indignos* puede coadyuvar a entender la causalidad de la transformación del personaje, el giro dramático que precipita los acontecimientos se produce a raíz del fracaso de sus aspiraciones. Por ese motivo, la relevancia del peso que los escenarios pueden suponer en cuanto a la evolución de este personaje debe ser relativizada. La reaparición del personaje, en ese sentido, sigue la lógica ya trazada en su anterior novela, que subraya la perspectiva más verosímil para el lector en cuanto a su devenir. En cuanto a José María Manso, las vicisitudes de su retorno al Madrid burgués –en el marco que provee *El amigo Manso*, novela de 1882 en la que da vida al hermano del protagonista, el también recurrente Máximo–, así como la frecuentación de un círculo de amistades de elevado rango social parecen operar en él de forma decisiva, de tal forma que se verifica una modificación progresiva en su discurso, actitud y costumbres, una dinámica que se corrobora incluso con la obtención del título nobiliario de marqués de Taramundi en su primera reaparición, en *Ángel Guerra*, novela que fue publicada en 1891.

En otro orden de cosas, resulta pertinente hacer referencia, acto seguido, a un personaje tan prolijo como Francisco Torquemada, que puede ser relacionado también con este aspecto de la dimensión espacial por partida doble. La primera gran influencia detectable en relación con el poder que el entorno ejerce sobre el personaje surge en la séptima novela en la que el usurero aparece. En efecto, la visita a la decadente residencia de la familia Águila –metonimia, a su vez, de la declinación de su fortuna– en *Torquemada en la cruz* provoca un impacto notable en Torquemada, que, como resultado, imprime en él la necesidad de modificar ciertos aspectos aparentes como su expresividad verbal o su vestuario. La segunda influencia se intensifica en *Torquemada en el purgatorio* y en

Torquemada y San Pedro, novelas en las que predominan espacios de estatus elevado tales como el Congreso de los Diputados, una residencia veraniega de la alta burguesía en Hernani o, finalmente, el palacio de Gravelinas. No cabe la menor duda de que, precisamente bajo el efecto de la intensificación, esa variación obra sobre la figura como agente de persuasión para que este, a su vez, pretenda mejorar para lograr el equilibrio entre escenario y persona.

El último ejemplo de personaje que ha de ser traído a colación para este apartado está protagonizado por Rosalía Bringas. La protagonista de la novela *La de Bringas*, que aparece hasta en cuatro novelas, ilustra la dinámica de la influencia del entorno sobre el personaje de forma cabal en la novela citada, primera obra en la que reaparece Rosalía. Esta mujer, poseída de un gran ansia de notoriedad y apariencia social, alcanza su principal punto de conflicto y némesis en esa novela, ya que el entorno donde ella y su familia vive –como resultado de una mudanza desde su humilde residencia precedente–, el Palacio Real, parece ejercer sobre su comportamiento un poder evidente, que la lleva a actos tan drásticos como el engaño, el robo o incluso el adulterio.

4.4.1.5 La reaparición en espacios coherentes para el personaje

Como ya se ha introducido, existen ciertos casos en los que, a pesar de que se produce una variación efectiva en cuanto a los ambientes, espacios o entornos que se aplican al personaje, estos responden de forma coherente a la caracterización que se imprimió a dicha figura en su introducción en el mundo novelesco. De esta suerte, la profesión, costumbres o comportamiento de muchos de estos personajes aparecen indisolublemente unidas a un arco de posibilidades que no pueden sorprender de ninguna forma al lector, ya que parecen formar parte de ellos, de igual modo que el resto de elementos que constituyen su idiosincrasia. En relación con esta coyuntura, se ha podido constatar que la continuidad que representa esta categoría tiene lugar, usualmente, en personajes desvinculados de las tramas principales de la novela correspondiente, al margen del número de reapariciones que atesoren. Así, esta tendencia parece sugerir una correlación entre ese segundo plano que muchos de estos personajes parecen compartir y la homogeneidad espacial, como en el caso, por ejemplo, de Pepe Moreno Rubio, unido, en todas y cada una de las ocasiones a espacios acordes a lo que el lector podría esperar del diligente médico.

Por el contrario, resulta constatable una tendencia a situar al personaje relevante en espacios que aportan o simbolizan un valor añadido, que contribuyen, así, a sustentar o reforzar giros asociados a su evolución en el mundo novelesco galdosiano. Como resultado

de ese contraste, parece plausible razonar que la coherencia es empleada, por tanto, como agente de consolidación a ojos del lector, quien obtiene elementos de apoyo reconocibles mediante esta dinámica.

Se ha podido constatar que, de los 52 personajes revisados –considerados como personajes recurrentes de plena consideración, de acuerdo a las premisas introducidas– en su relación con el marco del espacio en la novela, aquellos en los que se reproduce dicha homogeneidad –en el sentido en el que esta ha sido explicada– suman un número considerable. Por tanto, Alejandro Sánchez Botín, Arnaiz *el gordo*, Augusto Miquis, Cornelio Malibrán, Cristóbal Medina, Federico Cimarra, Federico Ruiz, Gustavo Sudre, Jacinto Villalonga, Leonor *la Peri*, Leopoldo Sudre, Manolo Infante, Manolo Peña, Manuel Pez, la marquesa de Tellería, Nicolás Rubín, Pedro Fúcar, el mencionado Pepe Moreno Rubio y la marquesa de San Salomó se mueven, en mayor o menor medida, en entornos muy identificables con las características atribuidas a su construcción como personaje, de tal modo que sus reapariciones han de asociarse a lugares rápidamente identificables para el lector.

El primero de los personajes relacionados, Alejandro Sánchez Botín, quien interviene en hasta seis novelas de Pérez Galdós, cortejó y mantuvo una relación con Isidora Rufete en su primera novela, *La desheredada*. A partir de dicha situación, los espacios asociados a este personaje han estado relacionados con la vida ociosa de la alta burguesía, como fiestas, tertulias de café y salón o la inicialmente indicada, merced a la cual se introdujo el deambular de Botín por calles o una iglesia como paso previo a la consecución de su pretendida Isidora, a quien mantiene en una vivienda que también él frecuenta. En cuanto al comerciante Arnaiz *el gordo*, todos los espacios que transita están asociados con el mundo mercantil y bursátil, incluidas sus visitas a Agustín Caballero en *Tormento*. El perverso Cornelio Malibrán, por su parte –que tuvo un papel tan destacado en el binomio de *La incógnita* y *Realidad*– reaparece¹¹² en la residencia de verano de los Torquemada en Hernani, en *Torquemada en el purgatorio*, lo cual resulta perfectamente coherente con la naturaleza vana o engañosa que adoptaba previamente este personaje, que hace de la pose social una de sus señas de identidad.

Por lo que se refiere al ya tratado Augusto Miquis, debe destacarse su caso como ejemplificante, en cuanto a que la homogeneidad no está reñida con el peso de un personaje.

¹¹² En dicha ocasión, varios personajes, entre los que se encuentra Malibrán, realizan una inesperada visita de carácter social a los Torquemada. A pesar de que Fidela los acoge bien, Francisco Torquemada considera extemporánea esta intromisión.

A pesar de que el dilecto médico solo asume un protagonismo destacable en *La desheredada*, su importancia en el mundo novelesco de Pérez Galdós se logra precisamente gracias a su recurrencia, que es asociada por el lector, casi por defecto, a la presencia del médico eficaz y optimista que acude diligentemente cuando se le necesita. De esta forma, desligado casi por completo de la mayoría de tramas de las ocho novelas en las que aparece, Miquis constituye una constante en las novelas contemporáneas en las casas de sus pacientes, en su consulta o en el marco de una institución, así como en otros espacios de recreo fácilmente coherentes para alguien de su posición social.

En el caso de Cristóbal Medina, financiero que apareció por primera vez en *Lo prohibido*, sus reapariciones están indisolublemente unidas a ámbitos del tenor del indicado, además de aquellos espacios familiares o públicos estrechamente vinculados con su condición. En cuanto a Federico Cimarra, ya asociado con el cambio de estatus en referencia a dos de las novelas en las que aparece, debe señalarse que la totalidad de los espacios que ocupa, en todo caso –incluidos los señalados, que pertenecen a su infancia–, presentan una continuidad completamente acorde con su estatus elevado dentro de la sociedad madrileña descrita por Galdós. Federico Ruiz, por otro lado, que apareciera en primera instancia en el Observatorio de *El doctor Centeno*, siempre es presentado en circunstancias mayoritariamente convencionales y acordes a su estatus social, estos es, con motivo de visitas, reuniones, conciertos, o tertulias, espacios todos ellos donde su presencia no obedece en ningún caso a una necesidad de la trama novelesca correspondiente.

Respecto al abogado Gustavo Sudre, hermano de Leopoldo y de María Egipcíaca, asimismo personajes recurrentes, ha de señalarse también la perfecta coherencia que mantienen todos los espacios en los que él aparece, unidos por defecto a su estatus privilegiado en el entorno de la nobleza: lugares vacacionales de la costa norte, palacios o recepciones en residencias pertenecientes a familias de dicha posición. Leopoldo Sudre –quien, con el tiempo se convertirá en el marqués de Casa-Bojío–, de hecho, ha de ser incluido en este apartado, con la matización adicional de que los ámbitos que le son propios están unidos casi en la totalidad al ocio y al placer. De este modo, las fiestas en palacio, los paseos en coche de caballos o las vacaciones en la costa vasca se convierten, a lo largo de las seis novelas en las que aparece, en una extensión indisoluble para este personaje, uno de los grandes arquetipos galdosianos de noble disoluto e irreflexivo.

Por lo que se refiere al fecundo Jacinto Villalonga –tratado asimismo en relación con el cambio de estatus vital que supone su juventud–, participante en seis novelas cuya publicación se extendió desde 1885, cuando apareció *Lo prohibido*, hasta la obra de 1895

Halma, su personaje ha adquirido relevancia en el mundo galdosiano como tipo representativo –junto a otros muy similares, como Juanito Santa Cruz, Joaquín Pez o Melchor Relimpio– del vividor impregnado de una ética flexible. De forma muy adecuada con la clase de personaje que Villalonga representa, los escenarios que recorre, a pesar de su variedad –se incluyen viajes, el Congreso, la Bolsa, diferentes mansiones y casas de campo, entre otros muchos–, cuentan con el denominador común de responder a la finalidad banal que el lector galdosiano le asigna como parte de su esencia.

Otro personaje que comparte determinado tipo de espacios con Villalonga es Leonor, *la Peri*, aunque por motivos muy diferentes. Si bien en el caso de la anterior figura la visita a ciertos ámbitos de baja estofa forma parte de un abanico de posibilidades lúdicas, en su asociación con *la Peri* están conectados directamente con su modo de vida. Al margen de las varias relaciones que este personaje mantiene en las cuatro novelas en las que interviene, el entorno relacionado con la prostitución sirve de marco para su trato con proxenetas como *el pollo malagueño* o con sus diferentes amantes. Debe añadirse que su proximidad a un espacio extraño como el depósito de cadáveres en *La incógnita/Realidad* obedece al discurrir de la trama, sin que ello implique, necesariamente, un cambio suficientemente significativo como para merecer una atención especial. Respecto al binomio novelesco citado, por otro lado, Manolo Infante reapareció en dos novelas adicionales como *Torquemada en el purgatorio* y *Halma*, inconexas todas ellas entre sí. En su casos, dichas reapariciones tienen lugar en ámbitos que el lector une sin dificultad a las posibilidades de Infante, ya que una casa de campo –la de los Torquemada en Hernani– o el palacio de los Feramor ofrecen una continuidad plausible para él, incluso inocua, ya que sus intervenciones en dichas novelas se reducen a propósitos meramente circunstanciales.

Dentro del grupo de personajes cuyas coordenadas espaciales adquieren la forma de la continuidad, debe abordarse asimismo a Manolo Peña, introducido en el mundo de las novelas contemporáneas gracias al idilio secreto que mantuvo en *El amigo Manso* (1882) con Irene, personaje que, por otra parte, recibe una atención más escueta por su interés menor. En cuanto a Peña, debe recordarse que en la citada novela una de sus características consistía en su vida disoluta, en virtud de la cual frecuentaba buñolerías, cafés cantantes, monterías o teatros. En sus reapariciones, su paso por la tertulia de Eloísa Bueno de Guzmán en *Lo prohibido* parece adecuarse a su gusto por los espacios lúdicos, al igual que en el caso de *Torquemada en el purgatorio*, ya que en esa novela aparece junto a otros amigos en el curso de unas vacaciones de verano. En cuanto al último Manuel aquí tratado, el cabeza de familia de los Pez fue utilizado por Pérez Galdós en diez novelas. Al igual que se ha aducido

en referencia a Augusto Miquis, Manuel Pez parece demostrar la idea de que un personaje secundario –muy secundario en numerosas ocasiones, incluso– puede alcanzar una relevancia muy notable en la obra galdosiana –considerada su novelística como conjunto, como se defiende en esta tesis– en buena medida gracias a su valor de referencia homogénea. En ese sentido, el carácter acomodaticio de Pez está presente, como un ente aparentemente autónomo en espacios muy similares a lo largo de un gran número de obras –desde su irrupción en *La desheredada* (1881) hasta *Torquemada en la cruz*, publicada en 1893–, como parte orgánica de cuanto representa la vida del funcionario burgués.

Si, a continuación, se tratan dos personajes tan similares como las marquesas de Tellería y de San Salomó, debe insistirse en la homogeneidad espacial inseparable de este tipo galdosiano, solidaria a otras atribuciones de construcción como la superficialidad o la vanidad. La primera de estas mujeres, Milagros, está presente en ocho novelas contemporáneas, una serie que se extiende desde *La familia de León Roch* (1878) hasta *Torquemada en la hoguera*, de 1889. No obstante, sus apariciones más notables se concentran en su primera novela y en *La de Bringas*, en donde su paso por la casa de Rosalía, así como por tiendas de moda o lugares vacacionales denotan el mundo al que pertenece. En el resto de sus apariciones, las referencias, muy escasas, aluden en cualquier caso a los ámbitos con los que se la puede relacionar. En cuanto Pilar, marquesa de San Salomó, quien también surgió en *La familia de León Roch*, extiende su participación en siete novelas galdosianas hasta *Halma*, con apariciones en su caso efectivas en todas ellas. De una índole superior a Milagros –representante, a propósito, de la nobleza tronada tan bien plasmada por Galdós–, el espacio usual de Pilar es el palacio, la iglesia, la tertulia, el casino, las vacaciones en el sur de Francia o las compras en su capital, lugares todos ellos que corroboran el estatus de privilegio que dan consistencia a su trazado como personaje.

Por lo que respecta al sacerdote Nicolás Rubín, sobrino de la prestamista Lupe *la de los pavos*, así como hermano de Juan Pablo –analizado como un personaje de interés relativo– y de Maxi, el entorno espacial que se prefiguró para él en *Fortunata y Jacinta* –sobre todo, la casa de su tía, así como el convento de las Micaelas, la iglesia o el convento de las Arrepentidas– se reproduce con coherencia en sus dos reapariciones. Así, sus intervenciones posteriores en *Torquemada en la cruz* y en *Nazarín* tienen como marco la casa de su tía, así como una parroquia y un cementerio, espacios homogéneos respecto a su tono establecido, sin duda.

Por último, el opulento Pedro Fúcar, cuya primera aparición se remonta a *La familia de León Roch* (1878), fue retomado por Galdós para novelas inmediatas como *El amigo*

Manso (1882), *La de Bringas* (1884) y *Lo prohibido* (1885). Las reapariciones de este personaje son breves, y resultan coherentes con su estatus y proceder habitual, marcado en su novela inicial, que ejerce, como en tantos otros personajes de reaparición, como configuración básica de este. En ese sentido, reaparece en espacios distintos –no en su casa, el Palacio de Suertebella–, pero acordes con su nivel de vida, razón por la que no existe un cambio de estatus ni un conflicto digno de mención. Así, en *La de Bringas* su reaparición es fugaz, tan solo un paseante en El Prado, mientras que en *Lo prohibido* se le puede contemplar en el marco de *los jueves de Eloísa*¹¹³, así como en la estación de un tren que le llevará de viaje, junto a su amante, a Francia.

Conclusiones parciales: la dimensión espacial y el personaje recurrente pleno

A tenor de lo expuesto en este apartado, en el que se ha acudido de forma preferente a los 52 personajes cuya validez como recurrentes es considerada como plena, las primeras señales obtenidas apuntan hacia una importancia relativa en términos de intratextualidad, esto es, el diálogo con el lector galdosiano. En cuanto a la ampliación y variación espacial del personaje se refiere, estas se producen en gran parte al amparo de la causalidad propia que las reapariciones de dicho personaje puedan tener en posteriores novelas. De esta forma, el ámbito espacial actúa en el contexto de este corpus novelesco como soporte necesario de las evoluciones de los personajes o como marco de estos, pero no como significativo por sí solo, ya que la utilización de este se remite, en términos generales, a los requerimientos usuales del realismo en cuanto a coherencia y verosimilitud.

Como ratificación de este punto de vista, se ha podido constatar que hasta 19 de dichos personajes reaparecen en ámbitos que no aportan sino continuidad, lo que redundante, ciertamente, en aspectos como el realismo o la verosimilitud interna de estos. Asimismo, aquellos casos en los que pudiera producirse un conflicto entre la construcción discursiva del personaje y un determinado entorno espacial no parecen proyectar inferencias significativas, ya que los contrastes obtenidos en esas ocasiones –como, por ejemplo, en personajes como Pedro Polo, Guadalupe Rubín, doña Perfecta o Guillermina Pacheco– están convenientemente justificados en términos de causalidad de la trama novelesca.

Con todo, se ha podido constatar cómo un número apreciable de personajes reaparecen en espacios que difieren respecto al planteamiento propuesto en su introducción

¹¹³ En dicha novela, Eloísa Bueno de Guzmán da comienzo a su particular caída moral, económica y fisiológica con la celebración de unas reuniones-tertulia de elevadas pretensiones, por culpa de las cuales dilapida grandes cantidades de dinero.

en las novelas de Pérez Galdós. A ese respecto, la plenitud efectiva de su condición de personajes recurrentes se verifica, en rigor, gracias a la alteración de coordenadas como el espacio, ya que tal variación plasma a ojos del lector que la vida de cierto personaje se extiende, con el resultado de que este adquiere mayor autonomía como consecuencia. Así, se ha comprobado mediante el análisis de estos personajes destacados que hasta 21 de ellos reaparecen en un escenario significativo, esto es, que informa al lector acerca de que presencia un cambio de estatus para el personaje correspondiente.

En otro sentido, se ha puesto de relieve que el espacio ejerce su influencia en ocasiones sobre el personaje para lograr en este un cambio, aunque el número de personajes en los que esto sucede es muy escaso. Asimismo, otras veces tiene lugar una identificación del personaje con su entorno, de tal guisa que este parece constituir una extensión de su psique, circunstancias o fisionomía. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones estas dos dinámicas de simbiosis aludidas no tienen lugar en la reaparición de la figura correspondiente, razón por la que no se trata de un proceso que se pueda unir como solidario ante la reaparición necesariamente, o incluso como resultado de un cambio de escenario. No obstante, a pesar de la escasez de ejemplos que una y otra circunstancia ofrecen entre los personajes recurrentes en conexión con la reaparición, la importancia de esos pocos casos – Francisco Torquemada, Rosalía Bringas, Ramón Villaamil, María Egipcíaca Sudre o Salomé Porreño– otorga a estos una significación cualitativamente superior, ya que prueban que el elemento espacial es capaz de aportar un valor añadido al desarrollo del personaje.

En suma, puede concluirse que, en su conexión con los personajes de reaparición verdaderamente plenos, los cambios escénicos han sido introducidos como un componente importante en una serie de figuras galdosianas a las que se ha otorgado un estatus diferenciador. De esa forma, independientemente, en ocasiones, de que se trate de caracteres principales o secundarios, también el espacio contribuye a que una Augusta Cisneros, una Doña Malvina o una Eloísa Buena de Guzmán proyecten en el lector una imagen muy creíble de que su universo se ha extendido más allá de la trama principal de una u otra novela.

4.4.2 El tiempo novelesco del personaje recurrente y su evolución

El factor de la temporalidad en la novela es un elemento de análisis imprescindible, ya que sus coordenadas acompañan a los personajes como prueba fidedigna del progreso de los acontecimientos narrados. En lo que se refiere a la perspectiva que postula este trabajo, la atención sobre este rasgo de construcción del personaje resulta muy significativa, debido,

principalmente, a los parámetros de fijación temporal que el narrador establece en la primera aparición de dicha figura ficcional. A ese respecto, debe considerarse que el establecimiento de esa prerrogativa, aunque podría parecer inocua en el marco de la lectura de una novela convencional, tiene consecuencias distintas desde el punto de vista de un personaje recurrente, cuya comprensión adecuada se enmarca en el horizonte que forman todas aquellas novelas en las que este aparece, por lo tanto. En este sentido, debe considerarse que la perspectiva propuesta difiere respecto a una convencional, ya que la línea temporal objeto de estudio va más allá de la novela única. El marco temporal, así, ha de contemplar la cronología del personaje a lo largo de todas aquellas novelas en las que aparece.

Tal como aquí se ha argumentado, la acogida de un personaje de esas características tiene un efecto muy concreto sobre el lector galdosiano modelo¹¹⁴, ya que este activa su capacidad de confrontar el pasado novelesco de forma comparativa, y, por lo tanto, de corroborar o refutar determinadas informaciones surgidas en su reaparición, que son confrontadas con el pasado ficcional. En ese sentido, la decisión creativa de vincular a un personaje como, v. gr., Augusto Miquis en términos de temporalidad externa con la primavera de 1872 para su irrupción en el mundo novelesco galdosiano, contiene un dato importante, así como una restricción –en cierto sentido– desde la perspectiva del autor, ya que su posible reutilización depende del respeto hacia esos límites llevados al texto novelesco. Respecto a esta circunstancia, debe recordarse que, tal como postuló Nelly Clémessy –cuya aportación en este sentido está presente en el apartado 3.2, dedicado a la relación entre la crítica y la reaparición de personajes–, Pérez Galdós puso especial cuidado, como norma general, en lograr que la línea diacrónica de la historia personal de sus personajes fuera coherente, tanto en el caso de la novela única como en sus reapariciones, caso este último de especial relevancia desde el punto de vista del lector galdosiano (Clémessy, 1983: 87-97).

En ese sentido, en su estrecho vínculo con la dimensión espacial, la presencia del tiempo externo, así como el manejo de la temporalidad interna por parte del novelista, fijan los personajes en la historia ficcional, dotándolos de existencia y credibilidad de acuerdo con los conceptos en los que esta existe para el ser humano, referencia necesaria e inexcusable en el caso de la novela realista, en particular. El crítico Germán Gullón indica

¹¹⁴ Debe entenderse en todo momento bajo esta denominación a aquel lector que posee conocimientos –en forma de lectura y en un grado suficiente de profundidad– acerca del pasado del personaje correspondiente, en virtud de los cuales esté capacitado para establecer conexiones intratextuales e inferencias según la intencionalidad plena del autor.

que es privilegio del autor representar y manipular el tiempo en la novela, con el objeto de conseguir que la temporalidad se ajuste a sus pretensiones (G. Gullón, 1997: 49), las cuales jamás se han de corresponder con el tiempo real, naturalmente. Como bien indica C. Bobes Naves, toda alteración realizada en el texto de la novela respecto a la linealidad cronológica, la característica de los seres humanos –quienes, al fin y al cabo, son el modelo empírico reconocible para el lector–, se convierte en «signo literario» (Bobes Naves, 1998: 173). En un sentido parecido, esta estudiosa destaca que las principales incidencias que pueden evidenciarse en la novela respecto a la representación del tiempo están relacionadas con la duración que se le imprime a este en la novela, lo que debe relacionarse con la selección que el autor realiza de este (1998: 168), ya que aquellos momentos no representados suponen una elipsis que debe ser interpretada. En tanto elemento fundamental de organización, Bobes Naves añade que esta categoría permite discernir al lector entre argumento e historia, a la vez que ofrece valiosas aportaciones acerca del desorden y de la intencionalidad creativa que subyace a este (1998: 168-169).

Por otra parte, Valles Calatrava considera que, en oposición al tiempo convencional, que se divide en unos términos universalmente medibles y aceptados, resulta de la mayor importancia para la literatura el tiempo psicológico (2008: 199), esto es, la forma en que un personaje experimenta el tiempo y es plasmado en el texto. En efecto, la idea de representar una percepción transformada del paso del tiempo ha sido extensamente representada a lo largo de la historia literaria, ya sea como resultado o como pretensión. En el primero de estos supuestos, si se aborda la temporalidad desde la perspectiva de su duración –o incluso la aparente inmovilidad temporal–, una digresión en forma de monólogo interior o una larga descripción consiguen como consecuencia que el ritmo narrativo se paralice. En otro sentido distinto, cabe también la posibilidad de que se pretenda plasmar ese mismo concepto desde el discurso del narrador o de un personaje –esta vez como percepción desde el punto de vista de las instancias discursivas ficcionales–, lo que supondría tematizar la misma dimensión temporal. A ese respecto, puede señalarse que muchas obras han tratado tal problema, aunque constituye un paradigma en relación a dicho manejo de la retrospectiva el ciclo de novelas *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

Además de estos factores, resulta de interés recordar que otras dinámicas de uso empleadas en la novela son la simultaneidad, así como la reiteración de un mismo período temporal. En ambos casos se pretende lograr un resultado perspectivista, razón por la que se regresa al punto de origen narrativo las veces que se considera necesario. En su relación con las novelas contemporáneas de Galdós, resulta apropiado señalar el juego paradójico que se

propicia entre *La incógnita* y la novela que completa una serie con ella, *Realidad*. Respecto a la dinámica de la repetición temporal, el caso que representa este binomio novelesco representa el único ejemplo válido. Si se contempla ambas obras desde un punto de vista intratextual –el que se propugna a través de este trabajo–, no resulta sorprendente para el lector del primero de estos textos regresar al punto de origen de temporalidad interna que se había propuesto.

Como se ha puesto de relieve, la dinámica de utilización de la temporalidad interna reviste gran importancia en lo que atañe al análisis de un texto novelesco, así como en referencia al devenir de un personaje en especial. Con todo, una dimensión que reviste un valor fundamental en términos de análisis de evolución para un personaje que vuelve a surgir en diferentes novelas lo constituye la temporalidad externa. Este dato, introducido habitualmente por el narrador, además de situar el relato en un punto temporal verosímil, contrae determinadas obligaciones en relación con un personaje que sea recuperado en una novela publicada con posterioridad. De este modo, las referencias acerca de ese punto deben adecuarse, con el fin de lograr una rigurosidad ficcional intratextual de cara al lector galdosiano.

En lo que se refiere al manejo de la temporalidad –en términos generales– por parte de Pérez Galdós, Rosa Burakoff ha depositado su atención en la fundamental dimensión del orden o disposición cronológica en la trama novelesca. A ese respecto, esta estudiosa destaca el predominio de la utilización de la retrospectiva, así como del pasado inmediato en la novelística del autor canario, aunque igualmente las continuas rupturas temporales revelan un uso versátil del factor temporal (Burakoff, 2013: 89). A ese respecto, no cabe duda de que el recurso de la retrospectión es muy frecuente en numerosas novelas del novelista canario, cuyos fines responden en ciertas ocasiones a la rememoración –en forma de síntesis acerca de cierto asunto del pasado–, mientras que, en otras, sencillamente la narración se traslada completamente como norma general. En este último sentido, resulta frecuente en la novelística galdosiana que el presente narrativo del narrador se sitúe como marco externo para relatar hechos pertenecientes al pasado, como ocurre, por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*, el ciclo iniciado en *El doctor Centeno* o en *Tristana*. En estos casos, el enfoque del empleo de la temporalidad desde la perspectiva del narrador ofrece sumo interés, ya que este se sitúa, a veces, en el mismo presente narrativo, con el objeto de proyectar inmediatez y un conocimiento de lo narrado aparentemente más restringido.

Por su parte, Ricardo Gullón incidió en las grandes posibilidades interpretativas que proyecta el manejo de la temporalidad retrospectiva por parte de Galdós. Según este

acreditado estudioso, el novelista español utiliza de forma habitual la referencia al pasado de ciertos personajes como instrumento de interacción con el lector (R. Gullón, 1970: 197-198). La sutileza del empleo de ese recurso reside en que tales remisiones resultan ambiguas, razón por la que estas estructuras adquieren una naturaleza de apertura verdaderamente digna de mención. Como ejemplo de tal postura, Gullón remite a una pasada relación de dos personajes de *Fortunata y Jacinta* como Guadalupe Rubín –también conocida como Lupe la de los pavos– y Evaristo Feijoo, sobre la cual ella da cuenta, aunque de forma no explícita: «aunque el señor de Feijoo lo niegue hoy, es tan verdad como que nos hemos de morir» (R. Gullón, 1970: 197). Este estudioso afirma, asimismo, que este procedimiento es uno de los más eficaces que Pérez Galdós usa para ilustrar –de forma indirecta, por lo tanto– de qué forma el paso del tiempo actúa como agente de transformación en los personajes, de quienes se da a entender un concepto distinto en ese pasado que queda al margen del texto para el lector (R. Gullón, 1970: 197-198).

Respecto a la utilización de la ontogénesis como medida de evolución, cabe decir que Galdós se vale, en la mayoría de las ocasiones, de una progresión que se refrenda con preferencia de una novela a otra, como en el caso de Refugio Sánchez Emperador¹¹⁵, Felipe Centeno¹¹⁶, o Joaquín Pez¹¹⁷, entre muchos otros. Dicho de otra manera: parece constatarse en la novelística de Galdós una preferencia por plasmar el paso del tiempo en los personajes mediante el recurso de la reaparición, que permite una trayectoria extendida para ellos a lo largo de dos o más textos. En ese sentido, queda probado que el novelista no solo recurre a la observación cuidadosa de la temporalidad –tanto externa como ontogenética– como instrumento que aporte veracidad, sino asimismo para plasmar cómo sus personajes –por extensión, el ser humano, identificación última que puede extraer el lector– están sujetos a la mutabilidad inherente y verosímil de cualquier persona real.

A la hora de dar cuenta de los hallazgos más significativos de la temporalidad en su relación con los personajes recurrentes, resulta necesario establecer, ante todo, los elementos que deben ser considerados como referencias útiles para su interpretación analítica. Habida

¹¹⁵ El cambio que experimenta este personaje desde las páginas de *El doctor Centeno* hasta *Fortunata y Jacinta* es llamativo, toda vez que su estatus de joven burguesa da paso a una vida independiente y en el ámbito de la prostitución.

¹¹⁶ Como ya se ha plasmado anteriormente, este personaje experimenta diversos cambios tanto personales como de ubicación a medida que pasan los años desde *Marianela* hasta *La de Bringas*, pasando por *La familia de León Roch* y *Tormento*.

¹¹⁷ Como epítome de joven acomodado y vividor, sufre numerosas vicisitudes y cambios a lo largo de su vida novelesca. El refrendo más significativo que se ofrece de su transformación se introduce de forma retrospectiva en su segunda reaparición, en *La de Bringas*, en donde el recuerdo de su infancia supone un contraste poderoso respecto al carácter por el que le conocían los lectores de su etapa más madura.

cuenta de que la perspectiva que persigue este trabajo centra su atención, principalmente, en la intratextualidad, interesa atender a aquellos rasgos que, por medio de su variación, implican un significado en la evolución del personaje a través de dos o más novelas. A partir de esa premisa, las temporalidades externa e interna prefiguran una importante división inicial.

Tal como se ha avanzado, un factor de interpretación evidente para la temporalidad externa tiene que ver, a su vez, con dos vías de realización posibles en su reflejo en la novela: la coherencia o la incoherencia, elementos que pueden constatarse por contraste entre textos. En el primero de los casos, el perfecto ajuste del marco temporal externo entre una primera aparición y la recurrencia induce en el lector un sentido acrecentado de veracidad, lo que parece estar relacionado con una planificación. En cuanto a la segunda posibilidad, el desajuste o paradoja temporal tiene lugar cuando, por razones externas, un personaje incurre en una situación inverosímil para el lector modelo galdosiano. El desarreglo externo se produce cuando, por razones de verosimilitud humana –en resumidas cuentas, el narrador realista crea unos personajes inspirados en el modelo que suponen los seres humanos de una época y entorno social concretos–, un personaje reaparece cuando no podría ser posible, debido a que sería demasiado joven o viejo en relación con el punto temporal que le antecede. Sobre este aspecto, debe hacerse notar que tan solo el lector habitual de Galdós está capacitado para detectar esa circunstancia, motivo por el que esta categoría resulta de gran importancia para este apartado. En relación con este asunto, ha de anticiparse que, aunque los errores de esta clase no son frecuentes, la novelística del autor español ofrece ciertos ejemplos sobre este punto en concreto.

Al respecto de la temporalidad interna, los parámetros de orden, duración, reiteración y ontogénesis albergan la capacidad principal de ofrecer una significación en torno a posibles errores de uso. En este caso, el desajuste temporal interno estaría relacionado, de forma fundamental, con el orden y la reiteración de acuerdo a las reglas que cada una de las novelas establecen sobre su lógica interna. Un caso en ese sentido podría producirse, por ejemplo, en el caso de que un personaje que ha vivido cierta situación como elemento desencadenante de un estado posterior para este –un accidente le provoca una amputación– regresara en una novela posterior a un momento en el que esos efectos no estuvieran. Así las cosas, se restaría rompiendo de forma flagrante la verosimilitud novelesca desde el punto de vista intratextual. No obstante ello, puede aseverarse que ese tipo de error macrotectual –o que contempla el mundo galdosiano como un todo que comprende todas las novelas tenidas en consideración aquí– no sucede en ninguno de los casos tratados en este estudio. Al margen de esta

consideración sobre la temporalidad interna, las diversas consideraciones que aquí pueden verse sobre las principales evidencias extraídas parecen sugerir que estas poseen un valor mayor puestas en relación con otras categorías de análisis, tales como la profundidad del personaje o la relevancia de este en cuanto al conjunto de la novela.

4.4.2.1 Principales dinámicas de temporalidad interna y errores

Este punto pretende ser reflejo de las principales dinámicas de uso de la temporalidad interna de las novelas en las que aparece cada figura, todos aquellos procesos que suelen categorizarse como fábula. En lo que se refiere a los errores e inconsistencias internas, tal y como se ha avanzado, debe indicarse, ante todo, que su disfunción reside en circunstancias derivadas de los hechos o acontecimientos surgidos en la historia o sufridos por el personaje. En este caso, al igual que sucede en las otras categorías sometidas a escrutinio, el análisis se efectúa tomando en consideración la trayectoria completa de cada personaje, esto es, la línea cronológica en la que este desarrolla su vida ficcional a lo largo de todas sus apariciones en novelas. A diferencia de la paradoja temporal de carácter externo, los equívocos que son considerados de este tenor están ligados a hechos, sucesos, acciones y apariciones en determinados espacios, de forma que un error en estos términos supone atentar contra la lógica de la simultaneidad o de la ubicuidad. En relación con esta circunstancia descrita, un caso que se halla muy próximo a estos límites lo constituye el de Gloria de Lantigua, quien, a pesar de ser representada con una edad muy similar, interviene en dos novelas muy alejadas desde el punto de vista del marco espacial.

En lo que se refiere a las principales dinámicas de la temporalidad interna, resulta pertinente, asimismo, evidenciar aquí la evolución de su uso en cuanto al orden, la repetición, la duración y la ontogénesis respecto a los personajes. Debe considerarse que estas variables deben proyectarse al marco superior del que aquí se da cuenta, aquel que permite analizar al personaje a la luz de todas sus apariciones en las novelas galdosianas. Debido a esa razón, una utilización peculiar o distintiva de la temporalidad interna en una novela particular no responde a los intereses de este trabajo, en el caso de que dicha dinámica se limite a una sola novela. En ese sentido, valga como ejemplo la novela *Lo prohibido* (1885), novela en la que aparecen hasta 31 personajes recurrentes y que ha recibido una gran atención de la crítica especializada debido a la compleja disposición de su temporalidad interna.

Un personaje como José M^a Bueno de Guzmán, protagonista y narrador en la citada obra, debe ser estudiado, por lo tanto, en su trasiego completo por la novelística de Galdós,

que en su caso comprende también *La incógnita* (1889) y *Ángel Guerra* (1891). Si se toma como referencia, en primer lugar, la ontogénesis, esta tan solo se facilita en *Lo prohibido*, ya que se obvia semejante información en lo sucesivo. Por cuanto se refiere al orden de sus apariciones, solo resulta digno de mención el continuo uso de analepsis en donde este es situado por medio del narrador en *Lo prohibido*, razón por la que este dato tampoco aporta relevancia alguna. Por último, en cuanto a la duración de sus apariciones, existe un llamativo contraste entre el variado uso de este parámetro en su primera novela respecto a sus reapariciones, en las que tan solo se ofrece referencia en forma de resúmenes. En este caso particular, este cambio significativo está relacionado con el muy inferior peso de su personaje en la segunda y tercera novela.

En lo que se refiere al tratamiento del envejecimiento de los personajes, denominado aquí como ontogénesis, se ha mostrado como evidente en el punto previo que un factor como la temporalidad externa penetra ese rasgo de caracterización del personaje cuando es plasmada en la novela, ya que lo condiciona en gran medida. Sin embargo, los mecanismos de descripción del discurso –principalmente, a manos del narrador– suelen ser suficientes en el mundo ficcional galdosiano para dar cuenta del paso del tiempo en sus personajes. A ese respecto, el personaje de Augusta Cisneros –uno de los personajes más relevantes en *La incógnita* y *Realidad* (1889), secundario en *Torquemada* y *San Pedro* (1895)– reúne las condiciones para reflejar esta coyuntura expuesta cuando es administrada correctamente, dado que en ninguna de estas novelas la omisión del dato acerca de la temporalidad externa resulta un inconveniente en este sentido. En *La incógnita*, el narrador autodiegético Manolo Infante aporta información sobre el particular: «la edad la fijo en treinta años; y lo más, lo más que añadido, si en ello te empeñas, es dos o tres a lo sumo» (Pérez Galdós, 2001b: 299). En lo que se refiere a *Realidad*, no se ofrece ninguna información adicional, lo que resulta comprensible, dado que esta novela fue planificada como parte necesaria de este binomio conformado por una novela epistolar y su correspondencia expresada mediante una novela dialogada. En el caso de *Torquemada* y *San Pedro*, el narrador ofrece información de carácter comparativo sobre este dato –por tanto, inferencial respecto al lector galdosiano–, ya que introduce una referencia acerca de su pasado novelesco, en relación aquí con otro personaje: «Había envejecido [...] Con tener dos años menos que su amiga [...] Fidela representaba más edad que ella» (2003a: 647-648; 2019: 487-488).

Un personaje como Carlos María Cisneros, padre de Augusta, guarda una estrecha vinculación con ella por la forma acertada en la que la temporalidad interna ha sido expuesta en sus reapariciones. Al igual que en el caso de su hija, la escasa indeterminación en cuanto

al marco temporal externo fía la evolución posterior del personaje a su ontogénesis. En *La incógnita* se ofrece información aproximada sobre el particular: «encuentro a mi padrino más viejo de lo que yo me lo figuraba» (Pérez Galdós, 2001b: 293). En cuanto a *Realidad*, por diversas informaciones de los personajes se colige que Cisneros se encuentra en la ancianidad: «el vejete» (2001b: 521); «Al abuelo Cisneros» (2001b: 606). En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*, por otro lado, la información sobre la edad de Cisneros se reduce a la constatación de que ha muerto. Semejante noticia sale de labios de Cruz del Águila ya en la primera de dichas novelas citadas: «ha muerto don Carlos de Cisneros [...] sale a subasta su galería [...] Los tiene de primer orden, dignos de figurar en reales museos» (Pérez Galdós, 2003a: 598). De esta manera, Galdós proporciona un avance perfectamente coherente en términos de lógica interna, ya que tras la vejez se sucede la muerte, dando paso a la referencia mediante el recuerdo, exclusivamente, como en el caso de esas dos novelas últimas indicadas.

Otro ejemplo que pone de manifiesto la posibilidad de reflejar la ontogénesis sin el soporte del marco temporal externo lo constituye Pilar, la marquesa de San Salomó, una figura que interviene hasta en siete novelas y que supone un caso representativo a este respecto. Sin el apoyo de la temporalidad externa, el narrador la describe como una mujer que destaca por su belleza, al igual que por su elegancia en su primera aparición novelesca en *La familia de León Roch* (1878): «La Marquesa de San Salomó es linda y elegante [...] Comprendo la atracción invencible de una mujer como la San Salomó...» (Pérez Galdós, 2003b: 260-261). La novela referida no dispensa esta dimensión informativa, ya que tan solo se facilita concreción sobre fechas relativas a meses, estaciones o días de la semana. En la quinta novela en la que esta figura aparece, *La incógnita* (1889), que carece igualmente de especificidad temporal completa¹¹⁸ el narrador autodiegético Manolo Infante relata lo siguiente sobre ella: «Allí verás algunas noches a la de San Salomó, ya bastante ajadita» (Pérez Galdós, 2001b: 351). Como se ha podido comprobar, Pérez Galdós lleva al texto nuevamente el proceso del paso del tiempo sin la necesidad del concurso de elementos externos.

Por otro lado, un ejemplo ilustrativo acerca de cómo se maneja la temporalidad interna en personajes de gran recorrido lo supone Francisco Torquemada, quien aparece hasta en nueve novelas contemporáneas. En la primera de estas, *El doctor Centeno* (1883),

¹¹⁸ Esta novela pertenece al subgénero de la novela epistolar, y su estructura externa está organizada por medio de las distintas misivas, encabezadas por una fecha, que elabora el narrador autodiegético a un destinatario desconocido en Orbajosa.

el narrador afirma lo siguiente acerca de la edad del usurero: «de mediana edad» (1994b: 165). Si bien no se vuelve a aportar más información en este sentido en *La de Bringas* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) o en *Realidad* (1889), en *Torquemada en la cruz* (1893), en cambio, sí se ofrece precisión sobre este punto, provista por el mismo personaje: «Con cincuenta y seis años que cumpliré el 21 de septiembre, día de San Mateo...» (Pérez Galdós, 2003a: 288). Posteriormente, el narrador de *Torquemada en el purgatorio* (1894) ofrece información general acerca de la edad del personaje: «los cincuenta y pico años que contaba» (2003a: 550). Por último, aunque la despedida ficcional del personaje en *Torquemada y San Pedro* (1895) no aporta precisión adicional sobre su edad, el propio discurrir de los acontecimientos y la trama indican de forma suficientemente eficaz que este se halla en el declive final de su vida.

Si bien estos casos expuestos reflejan una utilización verosímil de la ontogénesis, en otras ocasiones se mantiene esta lógica interna en ciertos personajes por medio de su muerte. Esto es, el paso del tiempo evidencia sus efectos de forma realista. Con tal fin, el necesario cruce entre la temporalidad interna y la externa es inevitable, como se ha evidenciado previamente entre estas dos facetas. Como muestra representativa de esta circunstancia, sirva de ejemplo el personaje de Isabel Godoy, la excéntrica anciana que asume un papel secundario en *El doctor Centeno* (1883) como tía de Alejandro Miquis. En la citada novela, su personaje parece contar con una edad avanzada: «Su edad, ¿quién la sabe? Decía Alejandro que su tía era contemporánea del protoplasma [...] la señora era una de esas naturalezas escogidas que han celebrado tregua o armisticio con el tiempo [...] Quién le echaba noventa años, quién sólo le contaba setenta y seis» (Pérez Galdós, 1994b: 402). Por medio del discurso indirecto del mayor de los Miquis, el narrador parece haber dejado claro este dato descriptivo acerca del momento vital de Isabel. Tras su breve paso por *Tormento* (1883) —considerada como continuación, en gran medida, de la anterior novela—, reaparece de forma fortuita en *Lo prohibido* gracias al narrador autodiegético José M^a Bueno de Guzmán, quien afirma que dejó en herencia a Constantino Miquis dos muebles, lo que permite suponer que el personaje ya ha fallecido: «heredado de su tía doña Isabel Godoy» (Pérez Galdós, 1994c: 302). Además de una coyuntura como la que ilustra este personaje, otro caso similar lo representa Guadalupe Rubín, Lupe *la de los pavos*, referida con anterioridad, Juan de Lantigua —padre de Gloria, protagonista de la novela homónima— o Carlos María Cisneros, adinerado padre de Augusta y uno de los más importantes personajes secundarios en *La incógnita* y *Realidad*. En todos estos casos referidos, a fin de cuentas,

puede refrendarse que el uso de la temporalidad interna no resulta un mero artificio, ya que incluso un límite como la desaparición ha sido contemplado.

En el caso adicional de Alejandro Sánchez Botín, en *La desheredada* se ofrece información acerca de su edad: «entre los cuarenta y cinco y los cincuenta» (1994a: 707). En cuanto a *La de Bringas*, no se ofrece información acerca del particular. En *Lo prohibido* no se precisa su edad, pero se informa con aproximación sobre el particular de forma acertada, lo que confiere al personaje coherencia desde el punto de vista de su envejecimiento ficcional: «Era un viejo verde» (1994b: 352). Respecto a *Fortunata y Jacinta*, por último, no se provee información sobre este punto, una circunstancia que se repite asimismo en *Miau* y en *Torquemada en el Purgatorio*. Por lo que se refiere a Cándida García Grande, que da inicio a su andadura novelesca en *El amigo Manso*, el transcurso interior del tiempo se plasma en la segunda de sus reapariciones, en *La de Bringas*. Si bien ya en la primera de las novelas señaladas se ofrecía una perspectiva clara acerca de su madurez dejada atrás –«sin juventud, sin belleza» (Pérez Galdós, 1994b: 28)–, en *La de Bringas* se muestra al lector un matiz más al respecto: «empezaba a declinar en su porte y en la limpieza y compostura de su vestimenta» (1994c: 78).

En lo que atañe a los parámetros de la duración y la repetición, estos contienen una condición de menor relevancia en cuanto al valor significativo que pueden aportar a la construcción del personaje recurrente. Por lo que se refiere al orden, por otra parte, ha quedado reflejado de forma fehaciente el uso extenso del desplazamiento temporal en las novelas contemporáneas, concretado en este caso a través de los personajes de reaparición. El recurso de la analepsis se conceptúa normalmente partiendo desde el presente deíctico que supone el marco narrativo inicial, punto desde el que se realiza la retrospectiva. No obstante, en ese marco superior que supone el global de todas las apariciones en la novela de un personaje en especial, la deixis de referencia queda constituida siempre en el último texto en el que aparece este. Así, si un personaje determinado finaliza su recorrido ficcional en determinada novela en abril de 1873, ese será el punto de partida sobre el que se erige esta categoría, que contempla, por lo tanto, a cada una de estas figuras novelescas en razón de su trayectoria completa, que ha de consistir en un mínimo de dos obras.

Las facetas de duración y repetición, por su parte, no revisten una importancia decisiva para este estudio debido a que, a tenor de las informaciones recabadas, la dinámica de su utilización no añade consideraciones verdaderamente valiosas. Así, el componente de la duración temporal, directamente relacionado con el peso que se le otorga a determinado personaje en una novela, se pone en evidencia de forma especial en la cantidad de escenas

en las que este está presente. De esa forma, la previsible correspondencia entre ese parámetro y su importancia relativa en la novela se cumple de manera sistemática a lo largo de todas las novelas contemporáneas. En cuanto a la repetición, por otro lado, al margen de la repetición de la trama que representa el par conformado por *La incógnita* y *Realidad*, no supone un mecanismo utilizado en absoluto en la novelística de Pérez Galdós.

4.4.2.2 Temporalidad externa: coherencia

Una vez considerada toda la información que ha podido recabarse de los 142 personajes recurrentes de las novelas contemporáneas de Pérez Galdós, puede afirmarse que, como norma general, se cuida la cronología ficcional externa en su relación con ellos. Descartada por irrelevante la posibilidad de una planificación autorial¹¹⁹ previa –por lo tanto, de naturaleza apriorística sobre un proyecto que incluya un número indeterminado de novelas más allá de una serie¹²⁰–, la constatación de que estos son empleados con respeto hacia la coherencia temporal parece mostrar como evidente la intención de otorgar un sentido de encaje general para estas figuras.

A este respecto, parece claro que una vez que se comprende esta dinámica –ciertos personajes de reaparición son empleados en un marco temporal externo que se ajusta de forma coherente a su cronología ficcional– como elemento usual de la novelística galdosiana, su lectura y estudio invita a ser abordada desde una perspectiva intratextual, ya que obviar el trasiego de un gran número de personajes a través de decenas de novelas resulta, evidentemente, restrictivo e insuficiente. En lo que se refiere a la intención creativa que facilita este tipo de coherencia, todo apunta a que, en efecto, un planteamiento que evoque en el lector una cronología pseudo real que rige toda la novelística de este autor posee un poder aditivo como generador de mundo novelesco global, más allá de la novela única. En ese sentido, los datos recobrados acerca de la vinculación temporal y la recurrencia de personajes indica que Galdós logró una red ficcional que se muestra ante el lector

¹¹⁹ Este tipo de planteamiento, propio de Balzac y su propósito de dar cuenta de la sociedad francesa de su tiempo a partir de una planificación realizada por el propio autor –como ya se ha puesto de relieve con anterioridad en este trabajo–, tiene su correspondencia más aproximada en el autor canario tan solo en los *Episodios Nacionales*.

¹²⁰ En relación con esta consideración, pueden distinguirse varias tipologías. En primera instancia, cabe considerar a aquellas novelas que recuperan a ciertos personajes que comparten con la novela precedente marco espacial, y prosiguen la línea temporal externa, así como la linealidad temporal interna. Su unión es una apreciación *a posteriori*. Dentro de esa categoría, destaca *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*. Otra clase de novelas la forman aquellas que recobran un personaje central, así como la trama previa, y se le otorga extensión en obras posteriores, como es el caso de las novelas de Torquemada o el binomio que forman *Nazarín* y *Halma*. Por último, otro tipo de novelas son las que, según todo indicio, parecen estar ideadas como serie. Desde este punto de vista, *La incógnita* y *Realidad* responden a ese planteamiento autorial.

interconectada gracias a la inestimable ayuda de la coherencia temporal ficticia. Por ende, no resulta aventurado comprobar que, a diferencia de Balzac, el mundo novelesco galdosiano está conectado de forma decisiva mediante el entramado que han generado unos personajes de reaparición que cuentan con el transcurso del tiempo como dimensión añadida para su comprensión plena.

Con el fin de ilustrar de un modo efectivo y directo la cronología temporal externa del corpus novelesco que supone el objeto de estudio de esta tesis, se ofrece a continuación un cuadro esquemático que pretende dar cuenta de la extensión del tiempo galdosiano en sus novelas contemporáneas. Como ha sido establecido con anterioridad, no se incluye en esta relación cuatro novelas de este grupo debido a que en estas no hay presencia de personajes recurrentes: la novela corta *La sombra*, las novelas dialogadas *La loca de la casa* y *El abuelo*, así como la última novela publicada por Pérez Galdós, la onírica *La razón de la sinrazón* (1915). Ha de hacerse notar, asimismo, que en ciertas novelas como *Tristana*, *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el purgatorio*, *Torquemada y San Pedro*, *Misericordia* y *El caballero encantado* se elude ofrecer precisión sobre ese punto, fuera de vagas informaciones acerca de una estación, una festividad religiosa o el nombre de un mes, motivos por los que la fijación en esta perspectiva resulta escasamente fidedigna. Por otra parte, resulta necesario tener en cuenta que la temporalidad que se sugiere está puesta en relación con el presente narrativo de la novela correspondiente, un factor que aquí recibe una consideración dominante. A ese respecto, las frecuentes retrospectivas que Galdós introduce en muchas de sus obras se consideran, desde esta perspectiva, como ancilares. En lo que se refiere a la descripción de datos que esta tabla ofrece, se confronta, por una parte, el período temporal externo, con la novela situada en este, de la que se incluye la fecha de su publicación:

1804	<i>El audaz</i> (1871)
1820 1823	<i>La Fontana de Oro</i> (1870)
1860 1863	<i>Marianela</i> ¹²¹ (1878)
1863 1864	<i>El doctor Centeno</i> (1883)

¹²¹ En *Marianela* no se ofrecen datos muy precisos a este respecto, pero hay una fecha de referencia al final de la novela en relación con el fallecimiento de este personaje; por ende, los hechos narrados en esta novela de corte sentimental suceden con anterioridad: «Reclamóla el cielo en 12 de Octubre de 186...» (Pérez Galdós, 1993c: 793).

1867	<i>Tormento</i> (1884)
1868	<i>La de Bringas</i> (1884) – <i>Gloria</i> ¹²² (1877)
1872 1876	<i>Fortunata y Jacinta</i> (1887) – <i>Doña Perfecta</i> (1876) – <i>La desheredada</i> (1881)
1878	<i>La familia de León Roch</i> (1878) – <i>Miau</i> (1888)
1880 1884	<i>El amigo Manso</i> (1882) – <i>Lo prohibido</i> (1885) – <i>Torquemada en la hoguera</i> (1889) – <i>Ángel Guerra</i> (1891)
1889	<i>La incógnita</i> (1889) – <i>Realidad</i> (1889)
1890	<i>Nazarín</i> (1895) – <i>Halma</i> ¹²³ (1895)
1905	<i>Casandra</i> (1905)

Acto seguido, se ofrecen evidencias pormenorizadas acerca del uso coherente de la temporalidad externa en los 52 personajes establecidos como recurrentes en toda la extensión del significado que aquí se les confiere. Aunque se encuentra al margen de este grupo relevante de personajes señalado, un caso que resulta adecuado destacar, ante todo, lo representa Alejandro Miquis, hermano mayor de Augusto –quien, por su parte, atesora ocho apariciones en las novelas de Pérez Galdós–. Verdadero arquetipo de poeta romántico maldito, Alejandro Miquis aparece en tres novelas, aunque en su primera aparición en el universo galdosiano su participación no es presencial: su hermano Augusto ofrece información acerca de él. Por otra parte, su primera aparición forma parte del relato del narrador, quien no le concede nunca voz. En lo que se refiere a su adscripción cronológico-ficcional, el procedimiento reflejado resulta muy significativo. Su primera aparición tiene lugar en *La desheredada* (1881), novela en la que su hermano le evoca en el recuerdo –en un diálogo con Isidora Rufete–, fijándolo, de esta forma, a un momento sin concretar del pasado: «¿No se acuerda usted tampoco de mi hermano Alejandro? ¿No se acuerda usted de que algunas veces por vacaciones íbamos acompañando a mi padre?» (Pérez Galdós, 1994a: 488; 2011a: 91). Una vez que se constata que el comienzo de esta novela –momento en el que surge el fragmento introducido– se sitúa, en términos de temporalidad externa, en 1872, ese es el punto de partida que debe obrar como referencia inicial.

¹²² La situación temporal de esta novela resulta problemática, toda vez que, desde un punto de vista ontogenético, la protagonista cuenta con una edad muy similar a la que representa en *La de Bringas*. Por la relación posterior de Gloria Lantigua con esta novela última, podría inferirse de forma plausible que la acción en *Gloria* tiene lugar poco después de 1868.

¹²³ Las apariciones de los personajes de esta novela han de situarse con posterioridad a unos pocos años después de 1890, única fecha que se ofrece como referencia en *Halma*. Por otro lado, esta obra, en su calidad de continuación de la serie formada junto a la novela precedente *Nazarín*, permite suponer al lector que los acontecimientos de *Nazarín* tienen lugar previamente (Pérez Galdós, 2001c: 6).

Por lo que respecta a su reaparición, esta tiene lugar en *El doctor Centeno*, en donde es una de las figuras más importantes junto al personaje que da nombre al título, Felipe Centeno. En esta novela, publicada dos años más tarde, este personaje es rescatado por Galdós, y asume una gran relevancia, de suerte que los rasgos que le definen se establecen mayoritariamente a través de las páginas de este texto. La temporalidad externa de esta novela puede delimitarse perfectamente, ya que en *El doctor Centeno* la trama arranca precisada por el narrador: «A 10 de febrero de 1863» (Pérez Galdós, 1994b: 291; 2008a: 108), para concluir poco después del 18 de junio de 1864, como se indica antes del final de la obra (1994b: 586; 2008a: 476). El hecho de que la historia que se desenvuelve alrededor de Alejandro tenga lugar unos años antes –ha de considerarse esto, siempre, en términos de temporalidad externa– que lo relatado en *La desheredada* respeta de forma coherente la alusión dirigida hacia el pasado. Aún más, resulta determinante que el personaje muera en la novela en la que reaparece, ya que dota de un sentido acrecentado la referencia que se realizara acerca de él en forma de pasado en *La desheredada*.

Por otra parte, esa muerte novelesca, fijada en 1864, será determinante en su segunda reaparición en *Fortunata y Jacinta* (1886-1887), porque, a priori, cualquier referencia acerca del personaje debería operar dentro de los márgenes definitivos ya establecidos –de forma terminante, como se ha puesto de evidencia– en *La desheredada*. No obstante, Galdós respetó perfectamente la información dispensada a sus lectores, ya que la reaparición de Alejandro, meramente nominal y en boca del narrador, da cuenta de ciertos hechos situados en torno a 1863 (Pérez Galdós, 1993a: 3; 1985a: 99), época en la que este era estudiante. Al margen de la fidelidad acerca de su ocupación –correcta, lo que ayuda a reforzar la coherencia global–, la referencia sobre el pasado se atiene a lo esperable. Debe recordarse que el presente narrativo de *Fortunata y Jacinta* arranca en 1873, lo que justifica, desde un punto de vista deíctico, la referencia mediante el uso del pretérito, además de que Alejandro Miquis no acceda de forma presencial a este texto novelesco.

En relación estrecha con la revisión que se ha realizado acerca de este personaje, debe considerarse, dentro de los límites de la coherencia temporal externa, la utilización que se hace de esta cuando la recurrencia tiene lugar gracias a la analepsis, momento en el que debe relacionarse con la intratextualidad y el manejo de la linealidad temporal. Resulta interesante constatar, en este sentido, que cuando la reaparición de un personaje es situada en su pasado, la coherencia adquiere un carácter intratextual, ya que viene acompañada de una intencionalidad frecuentemente irónica y lúdica, una circunstancia que será tratada más en profundidad en su apartado correspondiente. En todo caso, el ejemplo que provee el

desplazamiento retrospectivo de este personaje permite comprobar que la adecuación de la historia ficcional de un personaje a lo largo de su *vida* plantea una disyuntiva con posibilidades diferentes.

Otro carácter de gran relevancia que merece ser tratado aquí, debido al particular uso que se hace de la temporalidad externa y su coherencia es Francisco Bringas, personaje que aparece en tres novelas. El marco temporal en el que Bringas surge es 1867 para la novela de 1884 *Tormento* (Pérez Galdós, 1994b: 625). Descartada por irrelevante su reaparición en *La de Bringas* (1884) –puede considerarse como una continuación de la anterior novela mencionada, en gran medida–, resulta llamativo en su caso que su recuperación para la novelística de Galdós, en *Ángel Guerra* (1891), ha sido cuidada, a pesar de que en esta novela no se ofrece información directa acerca de la temporalidad externa. En todo caso, las fechas al respecto se extraen de forma indirecta: La temporalidad externa de esta novela debe inferirse del dato de los 30 años que el narrador otorga al protagonista homónimo, Ángel Guerra¹²⁴. Dado que se afirma que en 1866 contaba este con 12 o 13 años (Pérez Galdós, 2009a: 93¹²⁵), se deduce que las fechas se situarían en 1883 o 1884, un dato plausible en relación con Francisco Bringas, por lo tanto.

Por lo que se refiere a cómo se verifica la coherencia en aquellos 52 personajes revestidos aquí de la condición de recurrentes plenos, una revisión sistemática de estos resulta imprescindible. En primera instancia, Alejandro Sánchez Botín no parece suponer un caso en el que la coherencia constituya un eje vertebrador evidente, ya que sus reapariciones no siguen una línea cronológica continua. La extensión vital de la temporalidad externa de este personaje se extiende desde 1868, momento que se corresponde con su aparición en *La de Bringas* (Pérez Galdós, 1994c: 6), hasta 1883, fecha esta última que se corresponde con sus últimas intervenciones en *Lo prohibido* (1994c: 359). Debe descartarse de esta línea temporal *Torquemada en el purgatorio*, ya que en esta novela no se ofrece información precisa acerca del año o años en que transcurre la acción, en términos de temporalidad externa. No obstante, la única aparición del personaje tiene lugar «A principios de mayo» (2003a: 576). Las sucesivas reapariciones de Sánchez Botín en el universo de Galdós siguen una línea sumamente irregular, que afectan a la comprensión cronológica de su vida ficcional. En cuanto a la coherencia de la temporalidad externa, se produce una analepsis en

¹²⁴ En efecto, ese dato se precisa en los compases iniciales de esta novela, por medio del discurso directo del propio Ángel Guerra: «Treinta años tengo, querida mía» (Pérez Galdós, 2009a: 15).

¹²⁵ De igual modo, esa segunda información se provee, esta vez mediante el discurso narrativo, en el capítulo III de la primera parte de la novela: «Un día de julio del 66, teniendo Ángel doce o trece años, se fue de paseo con otros chiquillos de su edad, compañeros de instituto» (Pérez Galdós, 2009a: 93).

la reaparición de este personaje en *La de Bringas*, ya que su introducción en el mundo galdosiano tuvo lugar en *La desheredada*, novela que arranca en la primavera de 1872, tal como se indica en el prefacio (1994a: 464), y en la que Sánchez Botín interviene entre 1875 y 1876. Tras la progresión temporal externa verificada en *Lo prohibido*, una nueva analepsis se produce en *Fortunata y Jacinta*, ya que se retrocede nuevamente al pasado del personaje entre 1873 y 1876, aunque no se ofrece una mayor precisión en cuanto al período concreto para este. En lo que se refiere a *Miau*, las apariciones del personaje deben enmarcarse en febrero de 1878, ya que los datos biográficos del protagonista, Ramón Villaamil, así lo apuntan (Pérez Galdós, 2001b: 7; 26).

En estrecha relación con el caso que se ha revisado de Sánchez Botín, el tratamiento que ha de recibir el análisis del marco temporal externo en el caso de los personajes cuya coherencia temporal resulta problemática por su no-linealidad supone una condición de dificultad añadida. De este modo, una coherencia oportunamente empleada debe tener en cuenta el pasado novelesco de todo aquel personaje conocido por el lector, con el fin de que no se incurra en un desliz intratextual. A este respecto, merece la pena detenerse en un personaje representativo de semejante paradigma como Leopoldo Sudre, quien, por su parte, aparece hasta en seis novelas contemporáneas: *La familia de León Roch* (1878); reaparición en *El amigo Manso* (1882), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Halma* (1895). Si bien en la primera de estas novelas no se aporta precisión sobre este punto, la información llega en *La de Bringas*, que sitúa ese primer texto entre 1875 y 1878¹²⁶ (Pérez Galdós, 1994c: 36). Por otra parte, esta última novela –que da cabida a la etapa más juvenil de esta figura– transcurre entre 1867 y 1868, lo que supone el primer regreso o ruptura de la linealidad. En *El amigo Manso* y *Lo prohibido*, las apariciones de Sudre se ciñen a una progresión lógica del tiempo, ya que la primera de estas novelas está enmarcada en el año 1880, mientras que, en el caso de la segunda, los acontecimientos se extienden hasta mayo del siguiente año (Pérez Galdós, 1994c: 229). Acto seguido, Galdós recobró a este singular personaje trasladándolo nuevamente hacia atrás en el tiempo en *Fortunata y Jacinta*, cuya novela ofrece un marco temporal para su reaparición entre 1872 y 1875 (Pérez Galdós, 1993a). Por último, la aparición postrera de Leopoldo Sudre tiene lugar en *Halma*, la novela que da continuidad a *Nazarín* y que está ambientada en una fecha

¹²⁶ En un extracto de *La de Bringas* sobre Milagros Tellería se arroja luz sobre el aspecto de la temporalidad externa de *La familia de León Roch*, en lo que significa un reajuste intratextual claro: «La belleza de Milagros no había llegado al ocaso en que se nos aparece en la triste historia de su yerno por los años de setenta y cinco a setenta y ocho» (1994c: 36).

posterior a 1890 (Pérez Galdós, 1979: 48). Como se puede constatar en la revisión ofrecida acerca del tratamiento de la temporalidad externa de este personaje, la atención que presta Galdós a este parámetro resulta remarcable, habida cuenta de la atípica trayectoria que siguen las apariciones de Sudre.

En la misma línea que este personaje, por otra parte, resultan asimismo dignas de ser destacadas dos figuras como Augusto Miquis y Manuel José Ramón del Pez, quienes intervienen en ocho y diez novelas, respectivamente. De igual modo que en los ejemplos anteriores, ambos personajes recorren un lapso temporal amplio –entre 1867 y 1884, aproximadamente, en los dos casos–, en el curso del cual las analepsis –siempre desde la consideración de su trayectoria general novelesca– se emplean sin equívocos a este respecto. De parecido calado es el personaje de Cándida García Grande, cuya trayectoria novelesca se extiende desde 1867, marco temporal generado para *Tormento*, hasta 1880, período asignado para la novela *El amigo Manso*. En su caso, la coherencia se ajusta al deterioro físico de esta mujer, cuyo anhelado traslado a Palacio –y, supuestamente, en pos de una posición superior– obtiene como contrapartida su decadencia física.

Si se aborda otro personaje de gran recurrencia como Federico Cimarra, quien interviene hasta en seis novelas contemporáneas, se puede constatar de qué modo se ha podido compatibilizar la coherencia temporal externa con el desarrollo de la edad del personaje. Este caso supone un verdadero paradigma del uso de la retrospectión en un nivel intratextual, a saber, contempladas sus apariciones en el marco ampliado de las seis novelas. Así, frente a obras como *La familia de León Roch* o *El amigo Manso*, sucesivas cronológicamente, Cimarra reaparece posteriormente en *Tormento* y en *La de Bringas* –situadas, como se ha puntualizado, entre 1867 y 1868, respectivamente–, para regresar en *Lo prohibido* en un presente narrativo que sucede a *El amigo Manso* y, en última instancia, ser situado nuevamente en el pasado gracias a su intervención en *Fortunata y Jacinta*. Todos estos desplazamientos temporales resultan, en gran medida, coherentes, a pesar de las dificultades inherentes a esta dinámica novelesca. En *La familia de León Roch* el narrador precisa al principio de la novela: «un acicalado y muy bien parecido joven [...] energía propias de sus treinta y dos años» (Pérez Galdós, 1994a: 14). En cuanto a *El amigo Manso*, no se ofrecen datos acerca de este aspecto. En *Tormento*, se infiere que Cimarra es coetáneo de Paquito Bringas y de Joaquinito Pez –ambos de quince años–, ya que se le presenta compartiendo juegos con ellos y otros de su edad; en este sentido, se rompe la secuencia de las dos primeras novelas, ya que se retrocede en la línea temporal del personaje. En cuanto a *La de Bringas*, el hecho de que el narrador le incluya dentro de la categoría de *pollo* (Pérez

Galdós, 1994c: 31), además de la referencia temporal externa, permite suponer que Cimarra se encuentra dentro de la adolescencia. En *Lo prohibido*, sin embargo, no se ofrece ningún dato que permita colegir la edad del personaje, mientras que en *Fortunata y Jacinta* tampoco se ofrece información directa acerca de la edad del personaje, un punto este último que, en cierta medida, resta verosimilitud a esta dimensión de su configuración en esta novela para el lector galdosiano.

Una adecuada coherencia entre marco temporal y ontogénesis se verifica asimismo en Doña Nicanora, la esposa de José Ido del Sagrario. Este personaje extiende su trayectoria ficcional a lo largo de tres novelas: *El doctor Centeno*, *Tormento* y *Fortunata y Jacinta*, obra esta última que la hace reaparecer fuera del ciclo del que forman parte las dos primeras novelas. En *El doctor Centeno*, el período unido a las apariciones de Doña Nicanora debe señalarse en torno a 1864, de acuerdo a la dinámica temporal de texto. Por lo que se refiere a *Tormento*, la acción avanza a 1867, mientras que, por último, en *Fortunata y Jacinta*, este personaje debe ser situado antes de 1873. En cuanto al componente esencial de la ontogénesis, en *El doctor Centeno* no se facilita información alguna al respecto, idéntica situación que en *Tormento*. En *Fortunata y Jacinta*, empero, se ofrece información aproximada sobre el particular, que, en este caso, supone un matiz valioso para que el lector constate el transcurso del tiempo como un proceso que evidencia efectos en los personajes que conoce: «Era una mujer más envejecida que vieja» (Pérez Galdós, 1993a: 187).

Otro caso en el que se puede verificar un manejo adecuado de la coherencia temporal lo constituye Salomé Porreño, ya que el período que enmarca sus dos apariciones novelescas se ajusta de forma oportuna a la edad con que este personaje es representado, un elemento de construcción para el personaje fundamental cuando se le propone al lector un reencuentro con un personaje conocido por medio de la retrospección. Así, en *La Fontana de Oro* las apariciones de Salomé deben situarse entre 1820 y 1823, como se señala en los inicios de dicha novela de tesis: «Las cosas pasaron de distinta manera en el período del 20 al 23, en que ocurrieron los sucesos que aquí referimos.» (Pérez Galdós, 1993b: 83). En cuanto a su única reaparición, en *El audaz*, la periodización se evidencia, al igual que en el caso anterior, pronto: «Capítulo I. Curioso diálogo entre un fraile y un ateo en el año de 1804» Pérez Galdós, 1993b: 475). Ahora bien, la analepsis intratextual se verifica plenamente gracias a que en ambas novelas Salomé es representada de forma correcta desde un punto de vista ontogenético. En ese sentido, mientras que en *La Fontana de Oro* Salomé es descrita

continuamente como una mujer decrepita¹²⁷, en *El audaz* se la muestra bella y joven¹²⁸, lo que, sin duda, resulta perfectamente verosímil, a tenor del retroceso interpuesto de casi 20 años.

El siguiente ejemplo que debe constatar en cuanto al adecuado manejo de la temporalidad, en su conjunción externa e interna, lo supone Guadalupe Rubín, conocida también como *Lupe la de los pavos*. Esta insigne prestamista, amiga de Francisco Torquemada, cuenta con una trayectoria novelesca de cuatro novelas que incluyen a *Fortunata y Jacinta* y tres de la serie de Torquemada, todas ellas dispuestas sucesivamente desde el punto de vista de Guadalupe, ya que tras el período 1872-1876 propio de esta novela señalada se suceden *Torquemada en la hoguera*, *Torquemada en la cruz* y *Torquemada en el purgatorio*. Si bien tan solo hay fijación temporal externa en la novela que inicia esta serie –con posterioridad a 1883¹²⁹–, la lógica de causas y efectos introducida en estas novelas¹³⁰ invita a presumir que hay progresión en este sentido. Con todo, Galdós logra el efecto de la coherencia global, integradora de este personaje gracias al empleo lógico del paso del tiempo en el mismo. Sobre este punto, debe hacerse notar que solo en *Fortunata y Jacinta* se ofrece información acerca de su edad, pues se indica que este personaje se encuentra en la madurez: «Frisaba ya doña Lupe en los cincuenta años» (Pérez Galdós, 1993a: 386). A pesar de que, aparentemente, no se facilitan detalles rigurosos acerca de su edad, el efecto del transcurso del tiempo se verifica perfectamente en *Torquemada en la cruz*, novela en la que fallece en sus primeras páginas, así como en *Torquemada en el purgatorio*, en donde se la recuerda, de forma coherente, como alguien que pertenece al pasado. De ese modo, gracias a una disposición creíble de los acontecimientos, conjugados con el uso del marco temporal externo, el lector obtiene un personaje pleno en cuanto a la dimensión temporal.

Un caso de acierto en relación con la conjunción de los dos planos temporales que aquí se consideran lo supone Gustavo Sudre, un personaje cuya evolución novelesca ha sido reflejada por medio del uso de la analepsis en dos de sus cuatro novelas: *La de Bringas* y

¹²⁷ En *La Fontana de Oro*, Galdós ofrece una extensa y caricaturesca etopeya de este personaje: «Era alta y flaca, flaca como un espectro. Su rostro amarillo había sido en tiempo de Carlos IV un óvalo muy bello; después era una cosa oblonga que medía una cuarta desde la raíz del pelo á la barba; su cutis, que había sido finísimo jaspe, era ya papel de un título de ejecutoria, y los años estaban trazados en él con arrugas tan rasgueadas que parecían la complicada rúbrica de un escribano. No se sabe cuántos años habían firmado sobre aquel rostro.» (Pérez Galdós, 1993b: 219).

¹²⁸ «Salomé Porreño, joven celebrada por su belleza» (1993b: 541).

¹²⁹ La temporalidad de esta novela ha de situarse en fechas posteriores a 1883 –sin concisión mayor–, a partir de un mes de febrero (Pérez Galdós, 2003: 9).

¹³⁰ Se hace referencia a que, por ejemplo, una novela dé cuenta de la muerte de Valentín Torquemada en el pasado, así como la de Rufina, Rafael del Águila o la misma Guadalupe Rubín. Esa fijación temporal intratextual ayuda a dotar de un sentido de coherencia el transcurso general de las novelas de cara al lector.

Fortunata y Jacinta. En cambio, *La familia de León Roch* y *Lo prohibido* siguen, en términos generales, una línea adherida a un presente narrativo contemporáneo, en su conexión con la fecha de publicación. Tal como ocurre en otros ejemplos señalados, el lector constata la adecuación temporal externa gracias al desarrollo interno del tiempo vital del personaje, un plano de su construcción fundamental cuando se propone un paso del tiempo significativo. Así, en *La familia de León Roch* –situada entre 1875 y 1878, como se ha indicado ya– se define a Sudre como a alguien joven: «en las hábiles manos de ese joven ha puesto el malvado la salvación de sus derechos» (Pérez Galdós, 1994a: 417). En cuanto a *La de Bringas* –situada en 1868– el personaje es muy joven, ya que, aunque no se especifica su edad, se le adjetiva con diminutivos o palabras como «precoz» (1994c: 28). En *Lo prohibido*, sin embargo, no se facilita ningún dato en lo referido a la edad del personaje. En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, por último, la coherencia global para este personaje se logra indicando su juventud, como se deduce de la temporalidad externa fijada o de ciertos adjetivos empleados por el narrador: «Juanito se reunía con otros cachorros en la casa del chico de Tellería (Gustavito) [...] ¡Qué gran progreso en los entretenimientos de la niñez!» (Pérez Galdós, 1993a: 5).

En cuanto a Isidora Rufete, este importante personaje del mundo galdosiano sirve como ejemplo positivo asimismo debido a que al tránsito temporal, ya tratado, se le une de forma racional la evolución de la ontogénesis en la quijotesca mujer. Así, de igual manera que en el apartado destinado a la dimensión espacial se daba cuenta de cómo los avatares de la vida se habían puesto de manifiesto en la reaparición de este personaje en *Torquemada en la hoguera*, los efectos de la edad actúan de un modo más intenso aún como ingrediente decisivo de verosimilitud para el lector. A este respecto, debe considerarse que el personaje fue introducido como joven en el transcurso de *La desheredada*: «No se quedó sola en el despacho la joven» (Pérez Galdós, 1994: 477). De la temporalidad externa de *Torquemada en la hoguera*, en cambio, se deduce que el personaje se encuentra en la madurez, como se deduce fácilmente del siguiente extracto, mediante el cual se evidencia el avance creíble del tiempo externo galdosiano: «El palmito era de la mejor ley; pero ya muy ajado por fatigosas campañas» (Pérez Galdós, 2019: 115).

Otro personaje en el que se cumple la coherencia correspondiente entre el marco temporal externo y la ontogénesis del personaje es Jacinto Villalonga, aun a pesar de que en las dos últimas novelas en las que él aparece esta dimensión no ha quedado reflejada. Empero, este personaje de gran recurrencia –seis novelas: *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *La incógnita*, *Realidad*, *Torquemada en el purgatorio* y *Halma*– supone un ejemplo positivo

de esta evolución porque el paso del tiempo externo e interno discurren significativamente para el lector. En cuanto al tiempo externo empleado para dar cuenta de su trayectoria ficcional, este comprende un extenso período de más de 20 años. En su primera novela, *Lo prohibido*, es posible inferir que se encuentra más cercano a la juventud que a la vejez, aunque no se precisa: «Severiano Rodríguez y Jacinto Villalonga [...] excelentes muchachos» (Pérez Galdós, 1994c: 265). En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, se infiere que su edad ronda la treintena debido al paralelismo que se ofrece con Juanito Santa Cruz desde su época de estudiante –en forma de analepsis, se retrocede hasta antes de 1869 (Pérez Galdós, 1993a: 6)– hasta el presente narrativo que prosigue la novela. En *La incógnita* se ofrece información sobre este punto: «Ya va para viejo» (Pérez Galdós, 2001b: 350). Esa idea se ve refrendada en *Realidad* en palabras del mismo personaje: «ya voy para viejo» (2001b: 548). En *Torquemada en el purgatorio* y en *Halma*, como se ha señalado, no se facilita información sobre este punto, lo que no obsta para que la comprensión de Villalonga en conjunto resulte creíble desde este punto de vista.

Un personaje que guarda gran similitud con Villalonga acerca del modo en el que la edad del personaje es manejada en relación con el marco temporal externo es León Roch, quien tras su primera novela, *La familia de León Roch* –ambientada entre 1875 y 1878–, reaparece en *El amigo Manso* –configurada en torno a 1880, mas no en su caso¹³¹–, *La de Bringas* –situada en 1868– y *Lo prohibido*, cuya temporalización abarca desde 1880 a 1884. Respecto a la ontogénesis, elemento imprescindible de relación, no se ofrece precisión acerca de este punto en *La familia de León Roch*, si bien se puede inferir que aún es joven, ya que el narrador indica que, tras terminar la carrera, se hizo rico; más tarde se casó, y la mayoría de la novela transcurre dos años más tarde de ese acontecimiento. En cuanto a *El amigo Manso*, no se ofrece ninguna información directa acerca de este particular. Sin embargo, en *La de Bringas*, es de suponer que el personaje es un joven incipiente, ya que se le califica como *pollo*, junto a otros personajes de edad semejante (Pérez Galdós, 1994c: 31). Por último, en *Lo prohibido* no se facilita ninguna información acerca de la edad del personaje, una circunstancia que, con todo, no desmerece el trazado general de León, ya que la analepsis que supone *La de Bringas* permite que el lector constate la adecuación entre el paso del tiempo en su caso.

María Egipcíaca Sudre, por su parte, guarda estrechos vínculos con el personaje precedente, tanto por su relación en *La familia de León Roch* como por la utilización exitosa

¹³¹ La única aparición del personaje está referida como un hecho del pasado: «a quien de oídas conocía desde algunos años atrás por lo que me había contado su yerno y mi amigo León Roch» (Pérez Galdós, 1994b: 107).

de la temporalidad en sus dos vertientes, en el caso de ella en su única reaparición en *La de Bringas*. Debe recordarse que, en cuanto al marco temporal externo, la primera de las novelas aludidas está situada entre 1875 y 1878, mientras que la reaparición de María Egipcíaca tiene lugar gracias a la retrospectiva que supone *La de Bringas*, que ha de situarse en cuanto a este personaje en un Jueves Santo, en la primavera de 1868 (Pérez Galdós, 1994c: 31). Ahora bien, la coherencia se refrenda mediante la información pertinente a la edad del personaje. A ese respecto, puede señalarse que en *La familia de León Roch* el personaje es joven, como puede deducirse del siguiente extracto: «Con esta belleza tan acabada [...] se casó León Roch después de diez meses de relaciones platónicas [...] al verla por primera vez [...] cuando María, recién salida al mundo, se hallaba en aquel peregrino estado de pimpollo [...] esa encantadora mañana llamada infancia» (Pérez Galdós, 1994a: 50). En cuanto a *La de Bringas*, se ofrece precisión al respecto, lo que ofrece al lector un ejemplo de personaje tratado de forma coherente en cuanto a esta dimensión aquí tratada: «María, que por entonces cumpliera quince años» (1994c: 28).

El siguiente personaje que resulta adecuado atraer al grupo de aquellos en los que relación entre ontogénesis y temporalidad externa ha sido adecuadamente manejada es Manolo Peña, quien fue introducido en el mundo galdosiano como el singular rival amoroso de Máximo en *El amigo Manso*, novela publicada en 1882. En términos de marco temporal, las tres novelas en las que aparece Peña –además de la obra citada, este reaparece en *Lo prohibido* y en *Torquemada en el purgatorio*– siguen una línea sucesiva. Así, en *El amigo Manso* se aporta precisión en cuanto a este punto, en lo que se refiere al marco temporal general de la novela: «Corría el mes de septiembre del 80» (Pérez Galdós, 1994b: 48). No obstante, mediante una analepsis se retrocede en el tiempo hasta cuando es introducido el personaje, poco después del verano de 1878 (1994b: 14). En cuanto a *Lo prohibido*, el período 1880-1884 parece ofrecer una continuidad coherente en apariencia. Por último, la novela de *Torquemada*, aunque desprovista de esta información –así como de indicaciones sobre la edad de Peña–, cabe situarla con verosimilitud con posterioridad a esos períodos referidos. Por lo que se refiere a la edad del personaje, por otra parte, la cercanía en el tiempo de sus dos primeras novelas parece suscitar dificultades a la hora de discriminar en qué momento de su vida habría aparecido en una u otra novela. Así, por medio de doña Javiera, su madre, se precisa la edad del personaje cuando es introducido en *El amigo Manso* (1878): «Ahora va a cumplir veintiún años» (1994b: 17). En *Lo prohibido*, por su parte, se hace mención acerca de este elemento, que permite interpretar un solapamiento con la novela precedente: «la juventud fogosa de Manolito Peña» (1994b: 358). Con todo, el hecho de que

se haya tenido en cuenta la correspondencia entre temporalidad externa e interna en el caso de Peña resulta convincente para una consideración global.

Por su parte, el personaje de Pedro Fúcar, que iniciara su andadura ficcional en *La familia de León Roch*, supone un caso adicional de coherencia aceptable entre temporalidad externa e interna, esto es, el envejecimiento tal como se refleja en la novela. Además de esta novela citada, las intervenciones de Fúcar, en forma de reaparición, tienen lugar en *El amigo Manso* –situada a partir de 1880–, *La de Bringas* –que retrotrae a 1868– y *Lo prohibido*, cuya temporalidad emplaza al personaje en 1883. Los quince años que manifiesta este marco temporal externo, considerado Fúcar en toda su trayectoria, incluyen una analepsis, lo que incrementa las necesidades de ofrecer al lector coherencia sobre la edad del personaje. A pesar de que esta información se omite en las novelas intermedias referidas, la atención prestada a este particular tanto en *La familia de León Roch* como en *Lo prohibido*, novela esta que cierra su periplo galdosiano, resulta satisfactoria. En la primera de sus novelas, datos como el hecho de que tenga una hija mayor o la descripción física de sus arrugas permiten suponer a un hombre de edad avanzada, aunque no necesariamente anciano: «Había en su paso algo de la marcha majestuosa de un navío o galeón antiguo [...] parecía llevar encima el peso de su inmensa fortuna, amasada en veinte años» (1994a: 21). En cuanto a *El amigo Manso*, la única aparición del personaje no aporta ningún dato en referencia con la edad de este. En *La de Bringas*, no se aporta información acerca del particular. No obstante, en *Lo prohibido* se ofrece mayor precisión sobre este particular, una aportación que dota al personaje en su conjunto de una coherencia intensificada: «Era Fúcar bastante viejo» (Pérez Galdós, 1994c: 339).

El caso de un personaje de gran recurrencia –siete novelas– como el médico Pepe Moreno Rubio resulta interesante, ya que prueba que la introducción de ciertas referencias mínimas en cuanto a su edad resulta suficiente para dotar al conjunto del personaje de gran coherencia respecto a este punto aquí analizado. La trayectoria de este tipo tan característico de la novelística galdosiana –junto a Augusto Miquis– da comienzo con su aparición en *La familia de León Roch* y finaliza en *Ángel Guerra*, lo que supone, en términos de temporalidad externa, de un lapso de tiempo que supera los veinte años. Entre sus reapariciones deben destacarse obras como *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas* o *Fortunata y Jacinta*, que constituyen analepsis respecto al presente narrativo, así como, por extensión, al de la cronología de Moreno Rubio. En lo que se refiere al tratamiento de la edad de este personaje a través del marco señalado, en su primera novela no se facilita ninguna información que permita obtener precisión en cuanto a este punto. En cambio, en *El doctor Centeno* sí se

aporta información a este respecto: «trajo consigo a un médico amigo, joven» (Pérez Galdós, 1994b: 515). En cuanto a *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido* o *Fortunata y Jacinta* no se facilita ninguna información acerca de este aspecto, pero, sin embargo, en la despedida ficcional del prolífico médico, en *Ángel Guerra*, si bien no se precisa su edad, resulta fácil inferir su madurez, ya que se le indica como más joven que su maestro, el doctor Carnicero, pero mayor que su colega, el doctor Miquis. Mediante esta sutil aportación, así, se logra que el lector galdosiano constate la coherencia verosímil de un personaje que conoce:

Moreno Rubio, algo aficionado a emplear figuras en sus deliberaciones, completó su pensamiento en esta forma: “Si nos faltan las sinergias, mi querido Sr. Carnicero, si esas activas mediadoras entre el sistema nervioso y la función cardíaca nos presentan la dimisión, un breve síncope puede traernos un desenlace muy funesto”.—Oyó el anciano con expresión de incredulidad benévola el dictamen de su compañero, que había sido discípulo, y le faltó tiempo para calificar la enfermedad de asma esencial, explicando, en apoyo de su opinión, el proceso de la esencialidad, que Moreno Rubio y Miquis habían oído mil veces de boca del maestro, así en la cátedra como en las consultas» (Pérez Galdós, 2009a: 113).

Ramón Villaamil, personaje de recurrencia simple dotado de gran relevancia en el universo de Pérez Galdós, debe ser considerado en este apartado por la coherencia con la que las temporalidades –externa e interna, propia esta de cómo su edad ha sido reflejada en la novela– han sido manejadas, en su caso en perfecta conjunción con el elemento espacial, ya tratado previamente. En cuanto a ese punto, debe considerarse que la periodización de su primera novela, *Fortunata y Jacinta*, le sitúa, por lo que a él se refiere, en 1874, mientras que su reaparición en *Miau* se corresponde con 1878. Ese lapso temporal reviste una importancia fundamental para comprender la idiosincrasia de Villaamil, ya que la transición hacia el cambio de régimen –esto es, la Restauración borbónica– subyace como causa última de la cesantía pertinaz de este personaje durante las dos novelas. En cuanto a la evolución ontogenética, cuatro años no parecen requerir apreciaciones en términos de variación. En cualquier caso, la descripción de esta dimensión se ofrece en ambas novelas. En *Fortunata y Jacinta* no se ofrece información concreta acerca de este aspecto, aunque puede inferirse como avanzada: «su piel era como la cáscara de un limón podrido [...] ojos de espectro [...] parecía uno de aquellos seres muertos hace miles de años [...] era todo él pura mojama» (1993a: 603). En el caso de *Miau*, por su lado, esta información sí se precisa: «había cumplido sesenta años» (Pérez Galdós, 2001b: 26).

Otro caso que merece atención aquí por la coherencia con la que ha sido tratada la temporalidad es Refugio Sánchez Emperador, tipo galdosiano de mujer perdida y hermana

de Amparo, cuyas cuatro apariciones en la novelística del autor español comprenden el ciclo de *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*, así como *Fortunata y Jacinta*, obra en la que se recupera a este significativo personaje en un período temporal externo posterior. En cuanto a ese punto, precisamente, las tres primeras novelas abarcan los años discurridos entre 1863 y 1868, mientras que la última de estas novelas la sitúa a ella en fechas posteriores a 1874, una periodización global cronológicamente sucesiva, exenta de retrospectivas, que, en suma, parece exigir que el personaje refleje el paso del tiempo. En *El doctor Centeno*, cabe suponerse que el personaje es joven, por el sustantivo común empleado y los diminutivos: «dos chicas» (Pérez Galdós, 1994b: 311); «hijas de un pariente [...] trabajadorcitas» (1994b: 311). En cuanto a *Tormento*, se la comprende como una mujer joven aún, más incluso que su hermana Amparo: «son las dos niñas huérfanas [...] chicas» (1994b: 623). En *La de Bringas*, por último, cabe suponerse que el personaje es joven aún, por los adjetivos que se emplean con ella: «niña» (Pérez Galdós, 1994c: 116); «esta chiquilla» (1994c: 202). En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, se ofrece una vaga información al respecto, que, no obstante, resulta idónea para que el lector perciba los efectos del transcurso del tiempo en Refugio: «estropeada» (Pérez Galdós, 1993a: 694).

Un último ejemplo en el que tanto la temporalidad externa como la interna han sido administradas de forma coherente y verosímil lo supone el personaje de Zalamero, introducido en *El doctor Centeno* y cuya trayectoria está restringida a una sola reaparición en *Fortunata y Jacinta*. En lo que se refiere al marco temporal externo, Zalamero es situado en la primera de las novelas en 1864, mientras que, en el caso de *Fortunata y Jacinta*, el período de referencia queda establecido ocho o nueve años después, en los inicios de dicha novela. Por otra parte, debe llamarse la atención sobre el hecho de que en esta última novela se hace uso de la retrospectiva para dar cuenta del pasado del personaje, que, en su caso, se remonta a 1863 (Pérez Galdós, 1993a: 3). La coherencia, como en los casos anteriormente revisados, se obtiene mediante una adecuación entre las temporalidades plasmadas en el texto. En el caso de Zalamero, el lapso transcurrido entre 1863-1864 –perteneciente a sus dos novelas– se resuelve satisfactoriamente, ya que en esa etapa su juventud queda recogida, como queda reflejado en *El doctor Centeno*: «Vamos ahora con la juventud [...] Entre éstos descollaba Zalamero» (Pérez Galdós, 1994b: 441). En *Fortunata y Jacinta*, por otra parte, se ofrece precisión sobre este aspecto, lo que evidencia de forma perfectamente creíble el paso del tiempo: 27 años al principio de la novela (1993a: 64).

4.4.2.3 Temporalidad externa: paradojas temporales y su relación con la ontogénesis

En este apartado se da cuenta de las incoherencias o errores que han podido apreciarse como más significativos de todos aquellos casos que han sido revisados en cuanto a la temporalidad externa que acoge a los personajes recurrentes. Ante todo, debe considerarse que aunque la paradoja temporal se mide a partir de la coordenada de la que consta el marco temporal externo, se verifica mediante un elemento de construcción interna del personaje como es el de su edad ficcional. En ambos casos, esos factores son introducidos –y obran como referencia futura, así– en la primera aparición novelesca del personaje correspondiente, de manera que un dato de fijación inicial de 20 años para determinada figura en 1870, por ejemplo, limitará en términos de veracidad sus reapariciones en torno a un arco temporal muy específico, creíble para el lector galdosiano, en todo caso. El hecho de que la reaparición de un personaje conocido por el lector galdosiano quebrante los principios de verosimilitud establecidos –de forma exclusivamente intratextual– supone una verdadera paradoja temporal desde esta perspectiva.

El Diccionario de la Lengua Española define una paradoja de la siguiente manera: «Hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica» (RAE, 2019b). Respecto a la detección de esta clase de inconsistencias, resulta de la mayor importancia considerar que estas, así como otra serie de fenómenos de carácter intratextual, tan solo están al alcance de los lectores que conservan en su memoria o *biblioteca* personal determinados datos acerca del pasado del correspondiente personaje que protagoniza la incoherencia temporal. En lo que se refiere a las causas de este tipo de errores por parte del autor, estas tienen difícil resolución –ya han sido abordadas por algún estudioso, como se ha señalado en con anterioridad en este texto–, mas, en cualquier caso, carecen de interés para los propósitos de este estudio.

Una figura cuyo tratamiento en relación con esta dimensión resulta de interés es Gloria de Lantigua, protagonista de la novela de corte tendencioso de 1877 *Gloria*, y que reaparece en *La de Bringas*, obra de 1884. Este caso reviste la particularidad de que la posible inconsistencia temporal está unida, en términos de verosimilitud intratextual, con un elemento de temporalidad interna como la ontogénesis y con otro externo como es el marco espacial. No se facilita información alguna relacionada con el año en que transcurre la primera parte de *Gloria*, aunque sí sobre la época: «Estamos en junio, mes encantador en esta comarca costera» (Pérez Galdós, 2011b: 167-168). En cuanto a la segunda parte de esta novela, tiene lugar entre marzo y Semana Santa del año siguiente. Por lo que se refiere a la

edad del personaje, esta es plasmada con concreción: «Gloria volvió al lado de su padre. Andaba en los diez y ocho años» (2011b: 173).

Existe cierto conflicto temporal en el hecho de que en su reaparición, en *La de Bringas*, Gloria se encuentre en una edad parecida a la representada en la novela precedente, aun cuando en esa época viviría con su padre en la localización espacial señalada en *Gloria*. No obstante, el narrador la sitúa en la casa de su tía –la mujer de Buenaventura– un mes antes: «Los días de fiesta reuníanse allí varias amiguitas de la generala, entre ellas las niñas de D. Buenaventura de Lantigua, y una prima de estas, hija del célebre jurisconsulto D. Juan de Lantigua, la cual, si no estoy equivocado, se llamaba Gloria» (Pérez Galdós, 1985c: 81). En cuanto a su ontogénesis, esta se ofrece de forma aproximada aunque reveladora: «¡María Santísima, lo que parecía aquella terraza! Había ninfas de traje alto que muy pronto iba a descender hasta el suelo [...] Las que acababan de recibir la investidura de mujeres se paseaban en grupos, cogidas del brazo, haciendo ensayos de formalidad y de conversación sosegada y discreta» (1985c: 81-82). Aunque entra dentro de lo posible compatibilizar ambos marcos temporales, dos componentes parecen sugerir lo opuesto, aparte de la dificultad de hacer creíble la edad del personaje –así como su presencia misma– en dos novelas tan diferentes como las tratadas aquí. En primer lugar, la inclinación de Galdós por situar temporalmente sus novelas en el pasado reciente; cuando esto no sucede así, resulta notoria la indicación expresa acerca de esa dimensión, como en los casos de *La de Bringas*, *La Fontana de Oro* o *Fortunata y Jacinta*. En segundo lugar, resulta improbable, desde el punto de vista de la verosimilitud interna de la Gloria personaje, que resida en un espacio tan distinto al del caserón familiar original de la novela de 1877.

Otro caso adicional que sirve para ejemplificar la dinámica de error en cuanto al marco referencial externo lo constituye la figura de Joaquín Pez, hijo mayor del particular Manuel Pez y que aparece en cinco novelas galdosianas, todas ellas publicadas en la década de 1880. En *La desheredada* (1881) se precisa la edad del personaje en relación con la temporalidad externa de la primera parte de esta novela (1872-73): «Joaquín Pez, el mayor de los Pececillos, tenía treinta y cuatro años» (Pérez Galdós, 1994a: 619; 2011a: 228). Sin embargo, en *Tormento* (1884) el narrador afirma que Joaquín se encuentra en la adolescencia: «el estudioso hijo de Bringas y el no menos despierto niño de Pez [...] –Estos chicos de ahora son el demonio... –dijo el padre sin disimular su gozo–. A los quince años saben más que nosotros cuando llegamos a viejos» (Pérez Galdós, 1994b: 655; 2002: 152). Como consecuencia de la temporalidad exterior fijada, se genera un conflicto entre esta y la edad atribuida al personaje en *Tormento*, debido a que esta novela se sitúa en 1867. En lo

que se refiere a *La de Bringas*, novela que prosigue la serie que iniciara *El doctor Centeno*, se ofrece nuevamente precisión al respecto: «Joaquín, que ya tenía veintidós años» (Pérez Galdós, 1985c:111). El conflicto temporal percibido ya en *Tormento* persiste, ya que, en términos externos, ha transcurrido un año tan solo, pero su edad se ha incrementado siete. Como ha quedado de manifiesto a través de la revisión del personaje Joaquín Pez –en el que concurren los errores más evidentes de temporalidad externa de todos los personajes de reaparición sometidos a análisis–, en la novelística de Pérez Galdós hay ciertos deslices en relación con este asunto que, aunque muy escasos, deben ser expuestos aquí para una mejor comprensión global del problema que se aborda a través de estas páginas.

Otro personaje en el que la coherencia en su relación con la ontogénesis incurre en un cierto error es Arnaiz *el gordo*, personaje muy secundario cuyo periplo vital se extiende desde la década de 1860 –introducidos por el narrador en *Fortunata y Jacinta* mediante analepsis– hasta el período 1880-1884, marco temporal de *Lo prohibido*. Al margen de la inexistente linealidad de su evolución en las tres novelas en las que Arnaiz interviene, habitual en la novelística galdosiana, como se ha señalado, la incoherencia aducida se manifiesta en el envejecimiento del personaje. En *Tormento*, su primera novela, se le refiere como a alguien de edad avanzada: «bastante viejo» (Pérez Galdós, 1994b: 751). En cuanto a *Lo prohibido*, el narrador se refiere al personaje como «patriarca» (Pérez Galdós, 1994c: 514). En *Fortunata y Jacinta* se le vuelve a afirmar en su edad avanzada, que es intensificada, a pesar de que el período de referencia es anterior al de la novela precedente: «bastante viejo» (1985a: 124).

Un caso muy similar al de este personaje lo constituye Basilio Andrés de la Caña, cuya primera aparición en el mundo galdosiano tiene lugar en *El doctor Centeno*, novela en la que se afirma que el personaje cuenta con una edad avanzada: «don Basilio Andrés de la Caña, persona mayor [...] Era hombre de edad» (Pérez Galdós, 1994b: 441). De acuerdo al marco temporal externo, el devenir de este personaje se extiende, de forma escasamente verosímil, desde 1864 hasta 1883-1884. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, se destaca también su vejez: «tenía ciertas marrullerías de asno viejo» (1993a: 587). En *Miau* –enmarcada en 1878–, sin embargo, no se ofrece dato alguno acerca de este particular, una circunstancia que se repite en *Ángel Guerra*, que está situada presumiblemente entre 1883 y 1884. Al igual que Arnaiz, la edad de este personaje, que le caracteriza de forma fehaciente ya desde su primera incursión ficcional, dificulta evidentemente su progresión vital a través de los años, una circunstancia que podría haberse evitado en sus dos últimas apariciones mediante la omisión de esta información de cara al lector.

Un personaje que merece la atención también por una incoherencia puntual es Felipe Centeno, que interviene en cuatro novelas y cuyo período vital ficcional se extiende desde antes de 1863 hasta el marco 1875-1878, que corresponde a *La familia de León Roch*. Tal como se ha establecido, el marco temporal externo de *Marianela* parece estar situado como antecedente en relación con *El doctor Centeno*, que es seguida, por su parte, de *Tormento*, novelas todas ellas de las que Felipe hace su entorno ficcional. Ahora bien, esa línea cronológica, trazada de forma coherente, ve interrumpida su lógica debido a que este personaje reaparece por primera vez en *La familia de León Roch*, novela que fue publicada con posterioridad a *Marianela*. En esta novela de tono sentimental¹³², su edad era precisada: «era el más pequeño de la familia y frisaba en los doce años» (Pérez Galdós, 1993c: 659). Por su parte, en *La familia de León Roch*, el hecho de que se le refiera con diminutivos – «lacayín» (1994a: 116)– o como «muchacho» (Pérez Galdós, 1994: 201) indica que su edad no es asimilable a la de un hombre, estatus que le debería corresponder tras el paso de, como mínimo unos doce años. En cuanto a *El doctor Centeno*, se ofrece información sobre este punto guardando la progresión coherente respecto a *Marianela*: «Es un señor como de trece o catorce años» (1994b: 290). En *Tormento*, en última instancia, la temporalidad externa ha avanzado dos años, lo que se corresponde con la madurez consiguiente que uno de los personajes le atribuye: «Dilo, hombrecito, dilo» (1994b: 619). Así las cosas, el lector galdosiano que conoce a este personaje en su trayectoria global no puede dejar de sorprenderse al abordar una obra como *La familia de León Roch*, en la que parece haberse descuidado el ajuste adecuado entre marco temporal externo y ontogénesis interna.

Un personaje como Milagros, marquesa de Tellería, constituye otro ejemplo en el que se constata cierta desinformación en lo que se refiere al fenómeno de su envejecimiento, lo que proyecta en el lector una perspectiva paradójica, escasamente verosímil. El paso del tiempo reviste importancia en su caso porque, ya en su introducción en el mundo galdosiano, en *La familia de León Roch*, el narrador incide explícitamente sobre lo extremo de su condición: «bruscamente desmejorada después de una larguísima juventud, por repentinas dolencias que se habían presentado cual acreedores, tanto más implacables cuanto más rezagados [...] se inclinaba ya como presintiendo su bajada a las frías honduras del sepulcro» (1994a: 57). Habida cuenta de que el período abarcado por la temporalidad externa en su

¹³² Dada la difícil adscripción de esta obra, publicada entre el período de las novelas de tesis y *La desheredada*, resultan orientativas las palabras de Ricardo Gullón sobre *Marianela*: «Al año siguiente de escribir *Gloria* publicó *Marianela*. Un intermedio sentimental. Un retorno a los sentimientos de juventud, al amor llamado a perderse por ser puro e irreal y adolescente» (R. Gullón, 1973: 73).

extensa trayectoria ficcional –ocho novelas– se extiende desde 1868 a 1889, como mínimo, la edad avanzada de Milagros parece exigir una descripción coherente al respecto. Sin embargo, tan solo la analepsis intratextual que supone su reaparición en *La de Bringas* –se retrocede hasta fechas cercanas a *La Gloriosa*, en 1868– vuelve a ofrecer luz acerca de esta dimensión del personaje: «La belleza de Milagros no había llegado al ocaso en que se nos aparece en la triste historia de su yerno por los años de setenta y cinco a setenta y ocho» (1994c: 36); «se alejaba ya bastante del meridiano de su vida» (Pérez Galdós, 1994c: 37). Si bien este fragmento resulta coherente respecto a *La familia de León Roch*, el resto de novelas en las que interviene, incluida *El amigo Manso*, publicada anteriormente a *La de Bringas*, así como las posteriores *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, *Realidad y Torquemada en la hoguera* no aportan nada más, lo que supone una omisión que resta coherencia al conjunto del personaje, en suma.

Aún en lo que se refiere a la dinámica temporal externa, otra circunstancia relacionada que ha podido verificarse la suponen aquellos casos en los que el paso del tiempo no se contrasta de forma suficiente. Esto es, el lector no obtiene información suficiente que le permita comprobar de qué modo un personaje refleja su evolución vital. Ante tales situaciones, se constata que no se ha dispensado atención suficiente al personaje en cuestión en relación con su edad, aunque no se haya incurrido en un desajuste de temporalidad externa más llamativo.

Así, un personaje como Cándido Samaniego, cuya primera aparición novelesca tiene lugar en *Lo prohibido*, situada entre 1880 y 1884, reaparece en *Fortunata y Jacinta* en el período de 1874, momento en el que su construcción ficcional se habría visto reforzada verosímelmente si se hubiera incluido información que refrendara su mayor juventud. No obstante, en ninguna de ambas novelas –que suponen, por otra parte, su trayectoria novelesca– se facilita ningún dato acerca de esta importante dimensión de dinámica interna del personaje. Un caso idéntico lo representan Cristóbal Medina y Doña Malvina. El primero de estos personajes aparece por primera vez en *Lo prohibido*, cuyas reapariciones en *Ángel Guerra* y en *Torquemada en el purgatorio* son coherentes en cuanto a sucesión cronológica pero que no aportan información acerca de la edad del personaje, al igual que Samaniego. En cuanto a Doña Malvina, surgió en el universo galdosiano en *Fortunata y Jacinta*, novela en la que se emplea la analepsis con frecuencia para dar cuenta de los antecedentes vitales de muchos sus personajes, como sucede, asimismo, con este, ya que se retrocede a unos acontecimientos ocurridos entre 1863 y 1865 (Pérez Galdós, 1993a: 3). En cuanto a sus reapariciones, estas tienen lugar en *Torquemada en la hoguera* –cuyo marco se ha situado

en torno a 1883– y en *Tristana*, que carece de concreción: «no ha muchos años» (Pérez Galdós, 2011c: 119). Pues bien, a pesar de que el manejo del marco temporal externo abarca un período tan extenso de tiempo, resulta notorio que no se proveen detalles al lector acerca del paso del tiempo en Malvina, cuando este factor reforzaría positivamente la verosimilitud de su trayectoria.

Otros ejemplos de lagunas informativas en relación con la ontogénesis pueden constatarse en los casos de Doña Perfecta y de Eloísa Bueno de Guzmán. En cuanto a Perfecta, ella es protagonista de la novela homónima y personaje de reaparición única en *La familia de León Roch*, obra en la que es situada en un contexto desvinculado poderosamente de la rural villa de Orbajosa. En la primera de las novelas en las que Perfecta aparece, se elude ofrecer información acerca de su fisonomía hasta el capítulo XXXI, momento en el que las inferencias que ha podido extraer el lector acerca de su edad¹³³ obtienen una perspectiva más concreta: «Su hechura biliosa, y el comercio excesivo con personas y cosas devotas [...] la habían envejecido prematuramente, y siendo joven, no lo parecía» (Pérez Galdós, 1993c: 202). En cuanto a temporalidad externa, puede aceptarse plausiblemente que la reaparición resulte verosímil si se acepta que hayan podido pasar unos pocos años. No obstante, esa linealidad esgrimida, comprensible para el lector galdosiano, no se apoya en un aspecto de la construcción del personaje como la edad, que es omitida en la reaparición aducida, que la vincula con María Egipcíaca Sudre. Por lo que se refiere a Eloísa Bueno, personaje que cuenta con gran relevancia en *Lo prohibido*, debe recordarse que su única reaparición, en *Torquemada y San Pedro*, reviste un carácter fundamentalmente intratextual, esto es, la referencia, basada en el conocimiento del lector galdosiano, es la clave para comprender la escasa incursión de ella en esta novela. En términos de coherencia temporal externa, la información ofrecida carece de precisión en ambos casos, lo que desdibuja, en cierta forma, esta dimensión de la construcción global del personaje. Respecto a la ontogénesis, no obstante, se ofrecen informes en *Lo prohibido*: se le deben suponer a Eloísa más de 24 años, edad en la que se casó antes de los acontecimientos de esta novela (Pérez Galdós, 1994c: 244). A pesar de ello, las carencias en ese sentido indicado surgen en su reaparición, una omisión que, de no haberse producido, coadyuvaría de forma más poderosa a la evolución del personaje desde un texto al otro.

Esa misma circunstancia parece haber sido reflejada en Cornelio Malibrán, paradigma de personaje ladino que asume una gran relevancia en el binomio de *La incógnita*

¹³³ Las presuposiciones están relacionadas, principalmente, con el tratamiento de cortesía que recibe, o con el hecho de ser madre de una joven en edad de casarse.

y *Realidad*. Además de la problemática que suscita la vaguedad de la temporalidad externa de estas dos novelas interrelacionadas, la reaparición del personaje en *Torquemada en el purgatorio* tiene lugar en un marco del que tampoco se ofrece al lector concreción en ese sentido. En términos de información acerca de su edad, en *La incógnita* se satisface este punto, gracias al narrador autodiegético y epistolar Manolo Infante: «Representa unos cuarenta años, pero creo que tiene más» (Pérez Galdós, 2001b: 329). No obstante, su regreso a la novelística galdosiana, acaecido en la tercera de las novelas de la serie de Torquemada, omite cualquier dato sobre su desarrollo vital, razón por la que esta dimensión se evidencia como fallida en el caso de Malibrán. Proveniente en su origen de esas dos primeras novelas, Federico Viera constituye otro caso en el que se han detectado insuficiencias en relación, precisamente, con su reaparición en *Torquemada en el purgatorio*. A ese respecto, Viera guarda grandes similitudes con Malibrán, ya que también en *La incógnita* se ofrece información acerca de su edad, lo que no sucede con posterioridad: «Ha pasado de los treinta años» (2001b: 359).

En esa misma línea debe comprenderse el desarrollo de la temporalidad en el caso de Federico Ruiz, quien inicia su andadura ficcional en *El doctor Centeno*. En cuanto al marco temporal externo, la trayectoria de este personaje es cronológicamente lineal, esto es, se constata una progresión coherente y verosímil a ojos del lector. Así, el período 1863-1864 propio de *El doctor Centeno* se deja atrás en *Fortunata y Jacinta*, novela ambientada en el período 1872-1876, tras la cual Ruiz reaparece por última vez en *Miau*, que debe enmarcarse en 1878. Este devenir, exento de analepsis o prospecciones en relación con el personaje, no se plasma de forma equivalente en cuanto a su ontogénesis, una información facilitada tan solo en la primera de las novelas referidas: «joven, bastante menos joven que Miquis y Cienfuegos» (Pérez Galdós, 1994b: 297). En el caso de que se hubiera plasmado el envejecimiento de Ruiz, así, el lapso que obra como marco temporal –que comprende unos quince años– hubiera producido una comprensión de este personaje más acertada en cuanto a su construcción interna.

En una lógica muy similar a la de Ruiz, José Bailón, personaje que aparece en cuatro novelas contemporáneas, es descrito en cuanto a su edad tan solo en su introducción ficcional en *Torquemada en la hoguera* –que debe situarse en fechas posteriores a 1883, desde el punto de vista de la temporalidad externa–: «En la época en que lo presento ahora pasaba de los cincuenta años» (Pérez Galdós, 2003a: 21). De esta forma, si bien el marco externo resulta coherente, e incluso desprovisto de las habituales retrospectivas galdosianas, la omisión informativa del paso del tiempo interno lo desdibujan un tanto en esta dimensión.

En todo caso, puede disculparse esta circunstancia si se considera que los escasos años transcurridos entre su primera novela y *Torquemada en la cruz* –contemplados desde la perspectiva de la temporalidad externa siempre– no suponen un lapso lo suficientemente significativo como para ser actualizado a ojos del lector. Asimismo, José María Manso, el ambicioso hermano del protagonista de *El amigo Manso*, representa otro caso en el que, a pesar de que la información acerca de su edad no se reitera en sus reapariciones –producidas en *Ángel Guerra*, *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*–, esta omisión no parece revestir demasiada gravedad, toda vez que, como en el caso de Bailón, el período de referencia abarca, como mucho, unos diez años de tiempo externo. Así, la única alusión a la edad de José María es ofrecida por el narrador autodiegético Máximo en *El amigo Manso*, donde se ofrece una información aproximada que se infiere del dato de que su hermano cuenta con 35 años en esta novela: «tiene seis años más que yo, pero parece excederme en veinte» (Pérez Galdós, 1994b: 48).

Un ejemplo que sigue una línea de coherencia insuficiente lo supone también León Pintado, personaje adscrito al de los personajes eclesiásticos galdosianos, cuyas apariciones se circunscriben tan solo a dos novelas: *Fortunata y Jacinta* y *Ángel Guerra*. En lo que se refiere a las apariciones concretas del personaje, estas se ciñen aproximadamente al período comprendido entre 1873 y 1874 en el caso de la primera de estas obras, mientras que la reaparición tiene lugar tras un período aproximado de diez años, en términos de temporalidad externa. A pesar de que en *Fortunata y Jacinta* no se ofrece relación acerca de la edad del personaje, en *Ángel Guerra* resulta posible suponer que ha sobrepasado la edad madura: «de buena edad» (Pérez Galdós, 2009a: 100). Así, aunque en *Fortunata y Jacinta* o en *Ángel Guerra* se ofrece un retrato eficaz de Pintado, se echa de menos una referencia en la primera de estas novelas que permita proyectar la evolución vital de la que aquí se da fe.

El siguiente ejemplo del que aquí se ofrece referencia es Leopoldo Montes, uno de los muchos y peculiares inquilinos de la pensión de doña Virginia en *El doctor Centeno*, obra en la que aparece por primera vez. Sus apariciones en dicho texto deben situarse en 1864, año en el que concluye (Pérez Galdós, 1994b: 586), mientras que sus reapariciones se suceden de forma cronológicamente sucesiva. Así, en *Fortunata y Jacinta* el personaje ha de ser situado a partir de 1874 en esta novela, correspondiente al inicio de su tercera parte (Pérez Galdós, 1993a: 583). Por último, Montes interviene asimismo en *Miau*, novela fijada desde el punto de vista de la temporalidad externa en 1878 (Pérez Galdós, 2001b: 7; 26). A pesar de esta linealidad exenta de retrospectivas, el lapso de tiempo vital de 14 años que incluye las tres novelas no contempla plenamente el envejecimiento del personaje, ya que

tan solo se hace referencia acerca de esta circunstancia en *El doctor Centeno*, su primera novela. Aunque no se informa directamente sobre su edad, se puede inferir que no es joven por su apego al pasado: «mostrábase partidario de lo pasado [...] ¡Si hubieran oído ustedes al célebre Moriani, el tenor de la bella muerte! Yo le oí en París... Aquél sí reunía todo: voz y canto; no era como este ídolo de ustedes» (1994b: 478).

Nicolás Rubín, el campechano eclesiástico hermano de Máximo y Juan Pablo, representa un caso más de insuficiencia respecto a cómo el paso del tiempo se refleja en un personaje. Así, a pesar de que el marco temporal externo contemplado en su caso parece rebasar los veinte años que median entre *Fortunata y Jacinta* y *Nazarín* –además de su aparición en *Torquemada en la cruz*–, solo en su primera incursión en la novela se aportan datos al lector sobre este particular. Es más, en *Fortunata y Jacinta* se acude al pasado para ofrecer fe de su vida de un modo más extenso. De este modo, tenida en cuenta la información facilitada de que en 1867 contaba con 25 años (Pérez Galdós, 1993a: 302), cabe inferir que en el período del presente narrativo este tiene entre 32 y 35 años. A pesar de esa precisión señalada, las reapariciones del personaje, como se ha destacado, carecen de este importante elemento de su construcción como figura novelesca. Cabe aducir, en todo caso, que las reapariciones de Nicolás se reducen a mínimos, razón por la que deben relativizarse estas insuficiencias para un personaje muy secundario como este.

Por su parte, un personaje como Rosalía Bringas ocupa un lugar dentro de este apartado debido a las lagunas informativas que pueden evidenciarse respecto al paso del tiempo. En su caso, esta circunstancia merece ser reflejada aquí debido a que el transcurso de los años es notorio: en *Tormento* y *La de Bringas*, la acción está emplazada en 1867-1868, pero en *Lo prohibido* y *Ángel Guerra*, el curso de los acontecimientos traslada el marco temporal a un período comprendido entre 1880 y 1884, lapso válido para estos dos casos últimos. Ahora bien, como se ha aducido, tan solo en *Tormento*, introducción de este personaje en el mundo novelesco galdosiano, se facilita al lector esta dimensión de construcción respecto a Rosalía. En dicha novela, la edad ha de inferirse a partir de la edad referida sobre Francisco Bringas «de cincuenta años confesados» (Pérez Galdós, 1994b: 625): «mucho más joven que su marido, que en edad la aventajaba como unos tres lustros» (1994b: 627). Así pues, tal vez hubiera resultado interesante que las reapariciones más allá del ciclo señalado hubieran aportado algún detalle acerca del paso del tiempo personal de Rosalía, ya que ese aspecto resulta decisivo para ajustar una coherencia temporal verosímil en su conjunto.

Un caso especial en este apartado lo supone Rufina Torquemada, la abnegada hija del usurero Francisco Torquemada cuyas intervenciones son fuertemente dependientes de este. Las apariciones de este personaje se extienden a cinco novelas, que comprenden la serie de Torquemada completa y *Fortunata y Jacinta*, obra en la que Rufina fue introducida en la novelística de Galdós. En términos de temporalidad externa, tan solo *Fortunata y Jacinta* –entre 1872 y 1876–, así como *Torquemada en la hoguera* –con posterioridad a 1883¹³⁴–, obran como referencia, aunque la lógica interna de la serie induce a suponer que las novelas que completan la serie se suceden cronológicamente en ese sentido. Ahora bien, aunque el marco de referencia temporal propuesto se extiende de forma significativa, tan solo en *Torquemada en la hoguera* se ofrece información acerca de la edad de Rufina: «había cumplido los veintidós» (2003a: 10). Aun a pesar de la insuficiencia señalada –en cuanto a cómo el paso del tiempo se revela en este personaje–, debe reconocerse que, en su caso, se logra de una forma muy aceptable una verosimilitud global de su trayectoria, debido a cómo es reflejada en la serie la evolución interna del personaje. A ese respecto, la aparente desinformación sobre el envejecimiento de Rufina se compensa a ojos del lector galdosiano por medio de cambios relevantes como su noviazgo, su marcha de la casa paterna o su matrimonio, una serie de elementos que alejan la posibilidad de concebirla como a un ente estático, en resumidas cuentas.

Una vertiente más extrema del vacío informativo lo suponen aquellos casos en los que no se ofrece información concisa acerca de la edad en ningún momento de su trayectoria ficcional. A este respecto, el primer ejemplo que parece ilustrar esta tendencia lo constituye el ladino Gonzalo Torres, personaje desarrollado en el mundo de Pérez Galdós como muy cercano a Federico Cimarra debido a sus características negativas. El marco temporal externo que da cabida a las cuatro apariciones de este personaje da comienzo en el año 1867 de *Tormento* y se proyecta con posterioridad a 1884, en la novela *Torquemada en el purgatorio*. Si bien no hay indicaciones claras acerca de la edad de este personaje, ciertos apuntes descriptivos del narrador de *Tormento* parecen apuntar hacia alguien relativamente joven: «Era un presumido que se tenía por acabado tipo de guapeza y buena apostura, y se las echaba de muy pillín, agudo y gran conocedor de mujeres» (Pérez Galdós, 1994b: 696). A pesar de que tras *Tormento* y *La de Bringas* se produce una gran prospección temporal hasta que Torres regresa ficcionalmente en *Lo prohibido* –entre 12 y 15 años, como se ha establecido–, el lector no obtiene evidencias en ningún momento de que el agente

¹³⁴ La temporalidad de esta novela ha de situarse en fechas posteriores a 1883 –sin concisión mayor–, a partir de un mes de febrero (Pérez Galdós, 2003: 9).

transformador del tiempo provoque efectos sobre este personaje. A ese respecto, las únicas informaciones descriptivas incluidas en *Lo prohibido* resultan insuficientes para completar el vacío aducido: «Su facha era ordinaria, su estatura menos que mediana; la nariz pequeña y los ojos enormes, huevudos, con ceja muy negra» (Pérez Galdós, 1994c: 504).

En otro orden de cosas, un personaje como José Ido del Sagrario constituye un ejemplo adicional de vacío informativo respecto a la edad del personaje, cualidad que se escamotea al lector en las cuatro novelas en las que aparece, a pesar de que las descripciones físicas –en su mayoría, presentadas por el narrador– proliferan ya desde *El doctor Centeno*, su primera novela: «pálido como un cirio y con ciertos lóbulos o verrugones que parecían gotas de cera que le escurrían por la cara; de expresión llorosa y mística, flaco, exangüe, espiritado» (Pérez Galdós, 1994b: 322). Desde el punto de vista del marco temporal externo, el devenir de Ido del Sagrario sigue una trayectoria muy usual en la novelística de Pérez Galdós de avances y retrocesos, ya que tras los años 1867-1868 correspondientes a la obra ya mencionada y a *Tormento* el personaje reaparece mucho después en el período de 1884 –propio de la última parte de *Lo prohibido*– para finalizar su periplo en la época establecida para *Fortunata y Jacinta*, novela en la que el personaje aparece a partir de diciembre de 1873 (Pérez Galdós, 1993a: 155), época en la que su presencia es más acentuada. Como se ha señalado, la prolijidad descriptiva de este personaje, así como, por otra parte, la riqueza con la que este está trazado de diversos modos en sus cuatro novelas no parece suponer una omisión en la lectura que se obtiene de Ido del Sagrario. Al contrario, precisamente la vaguedad sobre este punto parece constituir uno de los componentes más relevantes a la hora de comprender la complejidad de definir a este personaje, sin lugar a dudas un paradigma en cuanto a excentricidad. En ese sentido, esta elisión contribuye a generar en la mente del lector galdosiano una gran imagen sobre un personaje inclasificable.

Por otra parte, un personaje como Leonor, *la Peri*, dotado de grandes virtudes en cuanto a otros componentes de su construcción, parece mostrar carencias respecto a cómo ha sido tratado su envejecimiento, una vicisitud destacable si se considera que su trayectoria galdosiana comprende un período enmarcado entre 1872 y 1889, correspondiente a sus intervenciones en *Lo prohibido*, *Fortunata y Jacinta*, así como el binomio formado por *La incógnita* y *Realidad*. Tal como se puede deducir del orden de sus apariciones, la analepsis que supone el marco temporal externo de *Fortunata y Jacinta* hubiera brindado una oportunidad excelente para introducir algún ingrediente intratextual valioso –como, por otra parte, es usual en la novelística de Pérez Galdós– acerca del pasado de Leonor, pero esa coyuntura es obviada. Así, aunque las consideraciones por parte del narrador o de otros

personajes son abundantes desde el punto de vista de su descripción física¹³⁵, en ninguna de las cuatro novelas se informa acerca de la edad de este personaje.

Un personaje como Manolo Infante, narrador autodiegético corresponsal de *La incógnita*, debe ser adscrito también a esta relación de personajes carentes de información ontogenética. Así, aunque en la citada novela o en *Realidad* podría inferirse una relativa juventud del personaje, nunca se evidencia de un modo fehaciente esta dimensión sobre este, al igual que en las subsiguientes *Torquemada en el purgatorio* o en *Halma*. En todo caso, esta vicisitud puede relativizarse por dos motivos. Por un lado, la naturaleza de ambigüedad que fomenta la serie *La incógnita/Realidad* con el objeto de sorprender al lector podría constituir un buen motivo para ocultar la mayor información posible. Por otro lado, el marco temporal externo que alberga las cuatro novelas comprende un período ciertamente corto, reducido a 1889 y 1890, para más concreción. De ese modo, un dato como la edad podría carecer de verdadera importancia para un tipo ficcional como Infante. A este personaje debe vincularse, en parte, Tomás Orozco, surgido asimismo de la serie indicada y que reaparece en *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*. Al igual que en el caso de Infante, las breves notas acerca de su fisionomía y carácter en *La incógnita* no aportan nada acerca de la edad del personaje, sobre la que el lector permanece a oscuras incluso en sus reapariciones posteriores. Si bien en el marco propiciado por el ciclo la indeterminación a este respecto podía ser motivada, al igual que sucede con Manolo Infante, el vacío informativo posterior puede estar relacionado con la escasa importancia de sus intervenciones, reducidas a meras referencias. Por otra parte, debe recordarse que el marco temporal externo en el que cabe enmarcar esas novelas de *Torquemada* carece de precisión, razón por la que el paso del tiempo no resulta un factor demasiado relevante en su caso.

El personaje de la enérgica María Juana Bueno de Guzmán, hermana de Eloísa e introducida en el mundo galdosiano en *Lo prohibido*, debe ser revisado aquí en consideración a las carencias que se evidencian relativas a su edad, un factor que desdibuja un tanto la construcción general del personaje en su trayectoria. Tras la novela citada, María Juana reaparece en *Ángel Guerra* y, con posterioridad, en *Torquemada y San Pedro*. En lo que se refiere al marco temporal externo provisto en estas novelas, parece suscitarse un

¹³⁵ Así, por ejemplo, en *Lo prohibido* el personaje *Sacamantecas* afirma sobre ella: «Mujer hermosísima, pero muy animal. Trastamara la llevó a París para desasnarla; ¡pero quia! Siempre tan cerril» (Pérez Galdós, 1994c: 457). En *La incógnita*, Augusta Cisneros la considera una mujer depravada, además de poco atractiva, a pesar de los elogios generalizados acerca del particular: «Esa mujer es una desvergonzada, una trapiondista, y además, no tiene nada de particular como hermosura, pero nada» (Pérez Galdós, 2001b: 488); «esa mujerzuela» (Pérez Galdós, 2001b: 489).

problema de solapamiento entre *Lo prohibido* y *Ángel Guerra*, ya que esta segunda obra, que, como se ha indicado, está ubicada en torno a 1883-1884, coincide con el marco establecido para *Lo prohibido*, que abarca desde 1880 a 1884, período en el que María Juana interviene de forma intensa. No obstante, la coherencia se salva en este caso debido a que la intervención de este personaje en *Ángel Guerra* es meramente referencial, razón por la que esta alusión resulta razonablemente verosímil, a pesar de la cercanía en el tiempo: «María Juana –dijo– no levanta cabeza hace tres meses» (2009a: 117).

Conclusiones parciales

Tal como ha quedado de manifiesto en este apartado, el manejo de las temporalidades externa e interna representa un desafío creativo de primer orden. En efecto, la consideración y cuidado que requiere respetar la norma de un mundo ficcional extenso –compuesto, según los postulados de este trabajo, por todas las novelas contemporáneas– desborda los requerimientos de la novela concebida como unidad, o incluso de la serie. Así, a diferencia de una saga elaborada en torno a un personaje central –de acuerdo, a su vez, a unas coordenadas espacio-temporales consistentes–, como, por ejemplo, el Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, el tratamiento de esta dimensión para con los personajes galdosianos es desempeñado en novelas que, en la mayoría de las ocasiones, están desconectadas entre sí por lo que se refiere a trama, personajes principales, temática o temporalidad. A tenor del análisis llevado a cabo, parece demostrado que, aun así, se ha logrado una coherencia intratextual notable respecto a los personajes recurrentes en conexión con la decisiva dimensión del tiempo novelesco.

Una vez que se ha dado cuenta del tratamiento de la dimensión temporal en aquellos personajes recurrentes considerados como más relevantes, se ha podido constatar que, en efecto, las irregularidades en relación con el manejo del tiempo en este tipo de personajes son escasas. A ese respecto, resulta notorio que las principales dificultades de verosimilitud halladas implican una dimensión adicional tan vinculada al tiempo como es el espacio. En ese sentido, dos figuras como doña Perfecta o Gloria de Lantigua ilustran la complejidad de ajustar un período específico a un marco espacial diferente al de una novela anterior.

Por lo que se refiere al problema de compatibilizar la edad de una figura con el marco temporal externo, esta vicisitud se ha revelado como el principal hándicap respecto a la coherencia del personaje recurrente, dado que, en su caso, se está planteando al lector un todo de gran complejidad. Así, ciertas figuras de reaparición cuentan con una trayectoria *vital* muy extensa, cuyo manejo no solo se circunscribe al hecho de que su personaje ocupe

muchas novelas, sino que, por añadidura, algunas de estas –hecho hartamente frecuente en la novelística de Pérez Galdós– pueden constituir por sí mismas una analepsis. Con todo, las incoherencias relacionadas con esta dimensión son escasas y, en cualquier caso, no parecen revelar dificultades de verosimilitud significativas. De esta forma, debe destacarse el gran número de casos en los que el transcurso del tiempo se refleja en el personaje de reaparición, un acierto creativo que incrementa notablemente la verosimilitud de este. A diferencia de estos personajes, preponderan, no obstante, aquellos en los que el avance temporal no se acredita en cuanto a su edad. Las insuficiencias en cuanto a la información que se brinda sobre este aspecto diluye un tanto la construcción de algunos de estos personajes galdosianos, aunque debe concederse que, en ciertas ocasiones, el escaso peso de alguno de estos o el escaso margen temporal en cuestión suponen una objeción justificada.

En resumidas cuentas, debe señalarse que el factor temporal, al margen de su importancia y utilización en general –así como sus pautas más frecuentes y relevantes– dentro de la novelística galdosiana, supone un componente esencial para el funcionamiento de la reaparición de personajes. A este respecto, a pesar de las diversas dificultades que entraña sostener la coherencia global del mundo novelesco de Pérez Galdós en este sentido, resulta encomiable comprobar que existe un sentido general de coherencia. Gracias a esta, la consistencia del uso de la temporalidad, cuando esta se extiende a dos o más novelas, logra una verosimilitud de primer orden, hecho que advierte el lector de Galdós, habilitado para obtener esa lectura intratextual.

4.5 PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN DE LOS PERSONAJES Y SU SIGNIFICADO

4.5.1 *Relevancia en el papel novelesco: protagonistas o secundarios*

Aunque resulta clara la diferencia sobre esta división básica entre los personajes de novela, la clásica dicotomía entre los papeles principales o secundarios es revisada en este punto, principalmente, en su relación evolutiva respecto a la primera novela, esto es, en las reapariciones y la importancia o significado añadido que esto puede suponer de cara a este análisis particular. En relación aparente con la profundidad que puede mostrar determinado personaje, así como con la amplitud de sus apariciones e intervenciones, el deslinde más tradicional entre personajes principales y secundarios no resulta tan evidente en la novelística de Pérez Galdós. Tal como ha de quedar manifiesto en el apartado que da cuenta de la diversa complejidad del personaje de reaparición, existen numerosos casos en los que este factor no resulta indicativo en absoluto para definir el grado de importancia de una figura

en una novela. En ese sentido, se ha señalado con anterioridad la particularidad del universo galdosiano en referencia a este aspecto, de tal modo que hay un número significativo de personajes que, aunque no pueden ser considerados principales o protagonistas, cuentan con una relevancia evidente debido a ciertos elementos que poseen. Así, personajes extraordinariamente peculiares como José Ido del Sagrario, Manuel Pez, Jesús Delgado, o incluso Augusto Miquis tienen en común la característica de que, en muchas ocasiones, su participación o actividad no incide en el transcurso o resolución de la trama novelesca. De hecho, esta faceta a la que se da cabida en las novelas de Pérez Galdós constituye un argumento como oposición al análisis estructuralista, según el cual la funcionalidad es decisiva. Desprovistos varios de estos personajes, por lo tanto, de validez instrumental, se les considera, en todo caso, como pertenecientes a la categoría de secundarios debido a que, en términos generales, resultan difícilmente definibles. A ese respecto, puede afirmarse que cualquiera de los caracteres mencionados asume la cualidad de evocar una complejidad o un grado de apertura muy semejante al de las estructuras novelescas abiertas, lo que supone un horizonte de posibilidades –y de inferencia de cara al lector, por supuesto– que se consigue mediante la construcción del personaje. Acerca de este punto, el análisis efectuado sobre los personajes recurrentes en relación con este asunto ofrece la singularidad de que los tipos excéntricos, de personalidad extravagante –al margen de que, por sí solos, constituyen una tipología dentro del mundo novelesco de Galdós– parecen contener en gran medida este atributo señalado de independencia.

Por lo que se refiere a la evolución que el personaje galdosiano experimenta a lo largo de sus diversas apariciones en las novelas contemporáneas, resulta evidente que la técnica de reaparición hace posible ese juego perspectivístico que el novelista español puso en práctica. En virtud de los diferentes enfoques que sus novelas ofrecen acerca de un marco temporal/espacial determinado, resulta posible comprobar cómo un personaje transita desde la irrelevancia hasta el protagonismo –así como en un sentido inverso–, una circunstancia advertida oportunamente por los especialistas. A ese respecto, M^a José Robaina Medina aludía a ese efecto particular que ofrecen ciertas novelas:

las Novelas Contemporáneas de Galdós aparecen como un conjunto de historias de una serie de personajes cuyas respectivas trayectorias constituyen, en sí mismas, cada obra. Sucede, además, que al encontrarse los personajes en el ámbito novelesco surgen a la luz nuevas historias particulares que darán lugar a nuevas obras. (Robaina Medina, 1993: 503).

En cuanto a la relevancia que el personaje secundario tiene en estas novelas, Robaina añadía la importancia ya señalada de este. Tal como señalaba esta estudiosa, estos secundarios son algo más que telón de fondo o figurantes, como criticara Montesinos: «Galdós ha dado vida a personajes cuya fuerza y consistencia superan incluso a la de algunos protagonistas» (1993: 506).

Acto seguido, se aborda esta dimensión de la reaparición tratada aquí a la luz de cómo ha sido plasmada en los 52 personajes considerados como más relevantes. Debe hacerse notar, en todo caso, que se hace necesario establecer una premisa para vincular a uno u otro personaje en las dinámicas que aquí se proponen. Así, si bien cada figura es relacionada de forma convencional con aquel proceso predominante en su trayectoria novelesca, en determinados casos se opta por incluirla en una categoría cuyo uso ofrezca una relevancia que justifique esa elección.

Permanencia en un segundo plano

En primera instancia, se da cuenta de aquellos caracteres que parecen haber sido marginados en todas sus apariciones a un plano muy secundario. El primero de los personajes que reclaman atención sobre este punto es Alejandro Sánchez Botín, cuyo desempeño queda reflejado en seis novelas, publicadas entre 1881 –*La desheredada*– y 1894, fecha esta en la que se editó *Torquemada en el purgatorio*. En la primera de estas novelas citadas, Sánchez-Botín ocupa un papel destacado entre los secundarios de la segunda parte de esta novela, y su rol puede identificarse simbólicamente como la materialización de la prostitución por parte de la protagonista. En *La de Bringas*, el personaje tan solo es mencionado como referencia circunstancial, sin ningún peso en la trama de la novela. En *Lo prohibido*, el personaje ocupa un papel secundario sin relevancia para el desarrollo de la trama. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, *Miau* o *Torquemada en el Purgatorio*, su papel asume una importancia meramente incidental, sin relevancia alguna dentro de estas novelas.

En cuanto al comerciante Arnaiz *el gordo*, cuya trayectoria se circunscribe a tres novelas que fueron publicadas consecutivamente, cabe decir que en *Tormento* su relevancia es muy escasa, sin importancia alguna en relación con ninguno de los personajes principales o con la trama principal. En lo que se refiere a *Lo prohibido*, el personaje ocupa un papel también muy secundario, sin incidencia de ninguna clase sobre la trama principal o cualquiera de los personajes más importantes. En *Fortunata y Jacinta*, por último, esta figura asume un papel muy secundario, si bien de cierta relevancia en las primeras fases de esta novela. El prestamista Cándido Samaniego, por su parte, pertenece a esta categoría por perfil

bajo en *Lo prohibido*, mantenido asimismo en *Fortunata y Jacinta*. En la primera de estas obras aludidas, el personaje asume un papel de escasa relevancia, de categoría muy secundaria, a pesar de que junto con Gonzalo Torres es uno de los responsables de una acción con incidencia negativa sobre el personaje protagonista, José M^a Bueno. En *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, ocupa un papel extraordinariamente secundario, con cierta relevancia en su relación sobre otros personajes secundarios como Evaristo Feijoo o Juan Pablo Rubín, deudores de este.

En cuanto a Cornelio Malibrán, se ha de dar cuenta de ciertos elementos de interés. En *La incógnita*, este personaje ocupa un papel secundario de cierta relevancia, ya que siempre se encuentra en posición de sospecha para el narrador subjetivo Manolo Infante. En ese sentido, Malibrán ocupa el puesto de malvado, rival o sospechoso en esta novela. En cuanto a *Realidad*, la importancia de este personaje es elevada, en su papel de factor de amenaza para Augusta Cisneros por la información que posee sobre el idilio entre ella y Federico Viera. En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, por último, Malibrán personifica cierto momento de difamación generado en torno a uno de los personajes principales; en ese sentido, su papel muy secundario guarda relevancia en cuanto a estos.

Otra figura cuya importancia se intensifica es doña Malvina, esposa del pastor protestante don Horacio. En *Fortunata y Jacinta*, este personaje no tiene apenas relevancia, en su papel de protectora fugaz de Mauricia *la dura*. En el caso de *Torquemada en la hoguera*, su primera reaparición, la relevancia de Malvina es igualmente casi nula, ya que su única intervención es irrelevante, sin relación o influencia sobre los personajes principales o sobre la trama principal de esta novela. En el caso de *Tristana*, sin embargo, este personaje simboliza la ayuda que obtiene la protagonista para comenzar a instruirse. En ese sentido, su papel como personaje secundario es más importante –aunque se la debe considerar como muy secundario, en todo caso– que en sus anteriores apariciones novelescas.

En otro orden de cosas, Federico Cimarra debe tenerse en cuenta aquí por su relevancia en la primera de las obras en que fue incluido. En *La familia de León Roch*, este carácter es secundario pero con importancia dentro de la trama. En efecto, su existencia condiciona de forma fundamental la relación entre dos de los personajes más relevantes: León Roch y Pepa Fúcar. En cuanto a *El amigo Manso*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo prohibido* o *Fortunata y Jacinta*, sus apariciones se reducen a meras referencias, razón por la que su relevancia en dichos casos es igualmente casi nula. Por su parte, caracteres como los de Carlos María Cisneros, Cristóbal Medina, León Pintado, Leopoldo Montes, Leopoldo *polito* Sudre, Nicolás Rubín, Zalamero y doña Nicanora permanecen siempre en un segundo

plano, exentos de consideraciones adicionales que merezcan ser destacadas en cuanto a su desarrollo.

Otro personaje de connotaciones ciertamente negativas es Gonzalo Torres, asociado en la novelística galdosiana a las operaciones financieras ilícitas. En *Tormento*, Torres carece de relevancia, dado que se trata de un personaje referencial tan solo, sin intervenciones directas. En el caso de *La de Bringas*, este personaje ocupa un papel secundario que, no obstante, posee relevancia en cuanto a la trama y al personaje principal, toda vez que la deuda de Rosalía es el motivo fundamental que impulsa la novela. En cuanto a *Lo prohibido*, si bien su papel es secundario, su importancia resulta clara en relación con el personaje principal, al que estafa. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* ocupa esta figura un papel meramente referencial, con apenas relevancia para la trama, y ninguna sobre los principales personajes de esta.

Una figura de la que se debe ofrecer ciertas informaciones es Gustavo Sudre, cuyo rol más destacable tuvo lugar en su irrupción novelesca, en *La familia de León Roch*. En tal obra, Sudre ocupa un papel secundario aunque notorio, ya que se constituye como uno de los principales enemigos de los amantes León y Pepa. En cuanto a *La de Bringas*, este personaje ocupa un lugar meramente referencial, sin intervenciones directas ni incidencia en la trama. En *Lo prohibido*, su papel es muy secundario nuevamente, reducido a la figuración. En *Fortunata y Jacinta*, por último, su presencia es meramente referencial, por lo que su relevancia es mínima; no llega a constituirse como personaje de acción y de palabra, en rigor.

Una línea muy similar puede apreciarse, en otro orden de cosas, en Isabel Godoy, la reclusa tía de Alejandro Miquis en *El doctor Centeno*. Al igual que en el caso del mayor de los Sudre, un cierto brillo da paso en las reapariciones a la irrelevancia. De ese modo, en *El doctor Centeno* se trata de uno de los personajes secundarios más importantes, pertenecientes a esa categoría de los que irradian su presencia aunque no intervengan de forma sustancial sobre la trama, los acontecimientos o los personajes principales. En cuanto a *Tormento*, sin embargo, sus apariciones adquieren la forma de meras referencias, razón por la que no tienen importancia dentro de esta novela. En *Lo prohibido*, finalmente, su relevancia es casi nula, toda vez que su papel es mínimo y referencial, ausente.

Una figura de gran recurrencia como la de Jacinto Villalonga precisa, asimismo, su consideración aquí. A pesar de que siempre es plasmado como secundario, en ciertos puntos de su trayectoria su relevancia se intensifica. En *Lo prohibido*, el papel que encarna este personaje es escasamente relevante, sin intervenciones directas y con un valor de mero apoyo y compañía al personaje principal. Se trata de un personaje, en suma, muy secundario aquí.

En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el papel del personaje se corresponde con el de un personaje secundario de relevancia, en su calidad de mejor amigo de Juanito Santa Cruz. En *La incógnita*, el personaje ocupa un papel secundario de escasa relevancia, sin incidencia sobre la trama o sobre los personajes más importantes de esta; en ese sentido, su intervención está desligada. En el caso de *Realidad*, Villalonga pasa a ser uno de los personajes secundarios más relevantes, aun a pesar de que no incide realmente en la trama o en la toma de decisiones de los personajes importantes. Por último, en sus dos últimas reapariciones, que se corresponden con *Torquemada en el purgatorio* y *Halma*, respectivamente, Villalonga queda relegado a valores escasamente significativos, de índole referencial.

El siguiente caso que aquí es referido lo representa José Bailón, relegado en sus cuatro novelas al segundo plano. En *Torquemada en la hoguera* este personaje asume uno de los roles secundarios más importantes, íntimamente vinculado con el protagonista pero con peso individualizado propio. En la novela dialogada *Realidad*, la única relevancia del personaje consiste en simbolizar el concepto de la morosidad –gracias a su fama para el lector galdosiano– que atenaza a Federico Viera, uno de los protagonistas de esta novela. En el caso de *Ángel Guerra*, por su parte, la importancia de Bailón es inexistente en relación con la trama, así como con los personajes más importantes. En esta novela, Bailón parece tener importancia autónoma, desvinculada de otros condicionamientos. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, por último, su importancia es nula, ya que sus dos únicas apariciones, referenciales, están desvinculadas por completo de la trama principal o del personaje en relación con sus acciones o decisiones.

Por otra parte, la figura de Milagros, marquesa de Tellería, constituye otro ejemplo de rol siempre secundario, aunque debe hacerse notar que en dos de sus novelas obtiene una relevancia considerable. En *La familia de León Roch*, la marquesa ocupa un papel secundario de cierta relevancia, dadas las numerosas escenas en las que aparece. No obstante, su incidencia en las tramas más importantes de esta novela es nula. En *El amigo Manso*, sus dos únicas apariciones le otorgan un papel sin ninguna relevancia dentro de esta novela. En lo que se refiere a *La de Bringas*, el personaje adopta un papel secundario de gran relevancia en la novela, ya que su rol de consejera fatal de la protagonista así lo certifica. En *Lo prohibido*, por el contrario, su única aparición es meramente referencial, sin relevancia en absoluto para la trama. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sus dos apariciones son asimismo figurativas, y carecen de peso alguno. En *Realidad* y en *Torquemada en la hoguera*, por último sus únicas intervenciones son alusivas, sin intervenciones discursivas.

Una línea muy similar se refleja en la trayectoria de Pedro Fúcar, también surgido de *La familia de León Roch*, novela que supuso un auténtico punto de inflexión para el avance en el uso masivo del personaje recurrente. En esa obra, Fúcar es uno de los personajes secundarios de mayor relevancia, toda vez que su incidencia en la trama principal –la tormentosa relación de León Roch con María Egipcíaca y Pepa Fúcar– reviste importancia: su ayuda al protagonista de esta novela, así como a su hija. En cuanto a *El amigo Manso*, su única intervención es meramente referencial, sin participación directa en la novela. En *La de Bringas*, su única aparición es meramente figurativa, sin incidencia alguna en la trama. Por último, en *Lo prohibido* da vida a un personaje secundario que tiene importancia en la trama, ya que representa un factor del elemento decisivo que supone el engaño o la decadencia del personaje femenino más relevante de esta novela, Eloísa Bueno.

De igual modo que en los casos anteriores, Pepe Moreno Rubio es tratado con mayor atención debido a su puntual importancia en ciertas novelas. Como bien indicara José F. Montesinos, él encarna al médico *serio* de la novelística de Galdós en contraste con Augusto Miquis (1991: 88). En *La familia de León Roch*, Moreno Rubio es un personaje secundario que ocupa un rol auxiliar de importancia en ciertos acontecimientos decisivos de esta novela, toda vez que su intervención puede considerarse como fundamental en una ocasión para salvar la vida de Pepa Fúcar. En *El doctor Centeno*, por otro lado, ocupa un papel muy secundario, aunque su rol como médico durante la enfermedad y agonía de A. Miquis le dota de cierta relevancia. En *Tormento*, la única aparición de Moreno Rubio le convierte en un personaje muy secundario, con un papel de escasa relevancia en una trama ajena a la de la novela en sí. En cuanto a *La de Bringas*, su intervención es meramente auxiliar, la propia de un personaje que no actúa ni se expresa dentro de la novela. En *Lo prohibido*, el personaje ocupa un lugar muy secundario, aunque de cierta importancia en el trascurso de la trama, ya que es el médico que asiste a José María, así como posteriormente a Eloísa en una enfermedad grave. En *Fortunata y Jacinta*, el rol de este médico es muy secundario, y tan solo ostenta cierta relevancia en la relación de intento de corrección moral que ejerce con Manuel Moreno Isla, un personaje secundario a su vez en el marco de la novela. Por último, en *Ángel Guerra* ocupa un papel muy secundario –de nuevo es llamado ante una enfermedad–, sin incidencia de ningún tipo sobre la trama o cualquiera de las subtramas posibles de la novela.

Respecto a la figura de Refugio Sánchez Emperador, puede señalarse que, aunque permanece en un segundo plano en sus cuatro novelas, su importancia desde esa posición resulta digna de mención. En *El doctor Centeno*, el personaje no tiene excesiva relevancia;

se trata de un personaje muy secundario, sin incidencia alguna en la trama o en alguno de los personajes más importantes. En *Tormento*, empero, Refugio cobra mayor protagonismo, ya que pasa a representar una amenaza importante para su hermana Amparo, protagonista en esa ocasión. En *La de Bringas*, el personaje asume un papel secundario de menos prestancia que en *Tormento*, pero significativo aún en relación con la apurada protagonista. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, Refugio cuenta con una cierta relevancia en su papel de personaje muy secundario, con cierta influencia sobre uno de los secundarios más relevantes, Juan Pablo Rubín.

Otra figura galdosiana que ha de ser revisada desde su posición estable como secundaria es Rufina Torquemada, la hija mayor del destacado usurero. En *Fortunata y Jacinta*, la escasa relevancia de Rufina está relacionada con su breve candidatura para ser esposa de Maximiliano Rubín, quien es uno de los principales personajes de esta novela. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, su importancia es destacable, ya que asume el papel de uno de los personajes secundarios más relevantes, destacado como ayuda en la trama de la enfermedad de Valentín. En el caso de *Torquemada en la cruz*, su relevancia respecto a la trama o a sus personajes principales es nula en esta ocasión. En *Torquemada en el purgatorio*, su papel, muy secundario, puede explicarse por la supuesta relación de celos que sospecha su padre acerca de su nuevo hijo Valentín. En lo que se refiere a *Torquemada y San Pedro*, el papel de Rufina es muy secundario, en su calidad de apoyo leal hacia su padre.

En otro orden de importancia, deben relacionarse aquellas figuras recurrentes cuyas reapariciones han evidenciado una fluctuación. En ese sentido, debe establecerse una primera diferencia entre los que adquieren un mayor protagonismo a partir de una irrelevancia precedente. La segunda distinción importante, asimismo, se refleja en aquellos personajes cuyo peso protagónico se disuelve en posteriores reapariciones. En ambos casos hay ejemplos de gran calado en la novelística galdosiana.

Desde el protagonismo hacia el segundo plano novelesco

Abre el capítulo del peso protagónico deteriorado doña Perfecta, cuya relevancia en la novela homónima de 1876 resulta indudable. El gran impacto de su participación en dicha novela tan solo repercutió, no obstante, en forma de eco en *La familia de León Roch* (1878), su única reaparición. En esta segunda obra su participación está exenta de intervenciones discursivas por su parte, aunque bien es cierto que su presencia funciona de forma eficiente como inductor en relación con otro personaje. Así, su pequeño rol –es presentada como amiga cercana de María Egipcíaca– proyecta en el lector una escalada de exacerbación

religiosa, la culminación de un proceso que se estaba desarrollando en el ánimo de la joven. Una figura en la que el difuminado en la reaparición resulta más desmesurado la representa Eloísa Bueno de Guzmán. En *Lo prohibido*, este personaje asume un papel de los más relevantes de esta novela, en directa relación con el protagonista y con influencia sobre el discurrir de la trama principal, la cual siempre se organiza en torno a este último. En *Torquemada y San Pedro*, en cambio, el personaje aparece de forma referencial en una ocasión, por lo que no cuenta con importancia alguna dentro de esta novela.

Otro ejemplo de esta dinámica tratada aquí lo representa Augusta Cisneros, la que ocupa un papel de gran relevancia en el binomio de *La incógnita y Realidad* –mayor en el segundo de los casos, incluso– pero que pasa a un lugar mucho menos significativo en la última de sus apariciones novelescas en *Torquemada y San Pedro*. En todo caso, en esta novela Augusta ocupa un rol de apoyo de cierto interés en relación con Fidela del Águila, uno de los personajes a su vez más importantes hasta su muerte literaria.

Otro personaje cuya importancia resulta rebajada en su trayectoria es Federico Viera, de quien deben ofrecerse ciertas matizaciones en relación con *La incógnita y Realidad*. En la primera de estas obras, Viera asume uno de los papeles principales, ya que su implicación, así como el suceso de su muerte se enhebra en la trama principal, así como con los personajes más relevantes. En el caso de *Realidad*, podría afirmarse que se trata del personaje protagonista, ya que está implicado en la trama principal de esta novela, y sus intervenciones capitalizan gran parte del texto. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, por último, la única significación de su breve aparición, de orden referencial, se emplea para evidenciar el pasado más negativo del personaje protagonista de esta novela, Francisco Torquemada, ya que Viera ilustra –en su calidad de víctima– la época en la que Torquemada fue presentado como un usurero feroz.

Por lo que se refiere a Guadalupe Rubín, *Lupe la de los pavos*, merece ser incluida en este marco debido al relevante peso con el que cuenta en su primera novela, *Fortunata y Jacinta*. En el caso de dicha novela, doña Guadalupe constituye uno de los personajes secundarios más importantes, y fundamental en relación con personajes como *Fortunata* o Maximiliano Rubín. En el caso de *Torquemada en la hoguera*, por otro lado, el papel del personaje es completamente irrelevante, desde el momento en que es una simple referencia pasada. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, el personaje, aun a pesar de ocupar un papel muy secundario, tiene una importante repercusión en el desarrollo de la trama y de su personaje más importante, ya que condiciona las relaciones personales del protagonista, Francisco Torquemada. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* la relevancia del

personaje se diluye, carente en esta ocasión de relevancia en cuanto a la trama, y una muy escasa incidencia sobre el protagonista de esta novela.

Isidora Rufete representa quizá, junto a doña Perfecta, uno de los ejemplos más idóneos a la hora de dar cuenta del proceso de transición entre el protagonismo y la intrascendencia. En *La desheredada*, la importancia de este personaje es máxima, toda vez que se trata del protagonista o principal. Así, podría afirmarse que todos los personajes o historias paralelas forman parte directa o indirectamente de cuanto toca o afecta a la trama de esta obra. Como contraste, en *Torquemada en la hoguera* el personaje ocupa un papel muy secundario, circunstancial y sin ningún efecto sobre la trama principal o las secundarias. En ese caso, la importancia de su rol trasciende a la de esa novela, ya que ese episodio de su caída en desgracia se comprende mejor desde el punto de vista del lector que la conoce por sus dos novelas. En estrecha relación con esta figura debe traerse a colación aquí también a Joaquín Pez, aun a pesar de que nunca encarna a un personaje principal. En *La desheredada* se trata de un secundario de la máxima importancia, ya que su presencia e intervención es un elemento decisivo para el transcurso de la novela y las decisiones de su protagonista Isidora Rufete. En el caso de *Tormento* o de *La de Bringas*, el personaje es muy secundario, sin intervención directa en ninguna escena, lo que supone una degradación notable en contraste con la novela de 1881. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el mayor de los Pez ocupa un papel muy secundario y meramente figurativo, ya que solo aparece por medio de referencias en su ausencia. En *La incógnita*, por último, su papel es meramente anecdótico, sin relevancia alguna para el desarrollo o trama de esta novela.

Por lo que se refiere a José M^a Bueno de Guzmán, figura que abandona la importancia inicial en su primera novela, supone una muestra adicional de esta dinámica. Bueno cuenta con la máxima relevancia posible en *Lo prohibido*, toda vez que se trata del protagonista, además de ser narrador autodiegético de la novela. En *La incógnita*, su única aparición es meramente referencial, por lo que no cuenta con ninguna relevancia dentro de esta novela. En cuanto a *Ángel Guerra*, su única aparición es una mera referencia, razón por la que no tiene ninguna relevancia para la trama principal, así como tampoco para los personajes principales. Otro carácter galdosiano que, aunque nunca protagonista, puede representar de forma fehaciente el proceso de pérdida aquí revisado es José M^a Manso, el oportunista a la par que ambicioso hermano de Máximo, que protagoniza *El amigo Manso*. En la novela aludida, José María es uno de los personajes secundarios de mayor importancia, ya que su papel es fundamental dentro de la trama de secretismo y romance que incardinan esta novela. El rol de esta figura, junto con el de Manuel Peña, es uno de los factores que permanecen

siempre ocultos para Máximo como grandes enemigos de su amor hacia Irene. En cuanto a *Ángel Guerra*, Manso regresa a la novela como un personaje secundario de muy poca importancia, sin apenas relevancia para la trama principal en esta ocasión. En *Torquemada en el Purgatorio* la relevancia del personaje es meramente circunstancial, ya que ocupa un papel muy secundario, irrelevante en cuanto a la trama o a los personajes principales. Por último, en *Torquemada y San Pedro* el personaje ocupa nuevamente un papel meramente referencial, sin ninguna relevancia para la trama de esta novela.

La alusión ofrecida acerca de Manolo Peña, precisamente, sirve como pie para tratarlo en este apartado, a pesar de que nunca protagonice una novela. Debe entenderse, así, que en casos como este el proceso de devaluación resulta igualmente sugestivo. En *El amigo Manso*, este personaje ocupa un papel secundario de máxima importancia, uno de los tres vértices sobre los que se asienta la trama principal de la trama amorosa secreta que tiene lugar en esta novela. En cuanto a *Lo prohibido*, el papel del personaje cuenta con una relevancia muy escasa, con una incidencia nula de cara a la trama principal de esta novela. Por último, en *Torquemada en el Purgatorio*, el papel de Peña es meramente figurativo, razón por la que su importancia aquí es mínima.

En otro orden de cosas, otro personaje como León Roch muestra a todas luces una transición desde la máxima significación hacia los márgenes novelescos en cuanto a importancia. En *La familia de León Roch*, el personaje es protagonista, ya que toda la trama gira en torno a sus circunstancias y acciones. En *El amigo Manso*, Roch es irrelevante en su primera reaparición en términos de protagonismo. En cuanto a *La de Bringas*, el personaje no cuenta con relevancia alguna, ya que no interviene en forma alguna en la trama. En ese caso, su aparición responde a motivos ciertamente ligados a la intratextualidad. Por último, sus breves apariciones en forma referencial en *Lo prohibido* no cuentan con relevancia a efectos de trama, razón por la que se le puede considerar como muy secundario. La breve trayectoria novelesca de María Egipcíaca Sudre, por su parte, constituye un vínculo propicio, ya que plasma de igual modo la transición aquí tratada. Así, si bien en *La familia de León Roch* María Egipcíaca se cuenta entre las figuras principales, en *La de Bringas* ella ocupa un papel muy secundario y meramente figurativo, sin intervención discursiva. En esa ocasión, su valor reside en la dinámica intratextual que se propone al lector en forma de guiño cómplice.

Ese mismo proceso de disolución puede constatarse, asimismo, en Manolo Infante, narrador y personaje principal en *La incógnita* que se ve desplazado, incluso, en el envés dramatizado de esa novela, *Realidad*. Así, mientras que en *La incógnita* Infante ocupa el

papel más importante, en su calidad de protagonista, en la novela dialogada *Realidad* se ve relegado a un papel secundario sin apenas incidencia en la trama principal, así como en los personajes más importantes. En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, por otra parte, la relevancia del personaje es prácticamente inexistente, ya que su papel, muy secundario, carece de intervenciones de cualquier tipo. En cuanto a *Halma*, por último, su importancia resulta nula igualmente, ya que su aparición es meramente circunstancial, sin incidencia de ningún tipo sobre la trama o los personajes principales.

Otro caso análogo lo supone María Juana Bueno de Guzmán, cuyo papel adquiere progresivamente una gran importancia en *Lo prohibido*, novela que inaugura su participación en este mundo novelesco. En dicha obra, este personaje encarna uno de los personajes secundarios de mayor relevancia, aun cuando no parece contar con una relación clara con la resolución de la trama. En cuanto a *Ángel Guerra*, el personaje no cuenta con ninguna relevancia, ya que sus apariciones son meramente referenciales, una circunstancia que se reproduce, finalmente, en *Torquemada y San Pedro*, en donde su participación queda reducida a la referencia en boca de otro personaje. Un caso de cierto parecido lo supone, por su lado, Salomé Porreño, desplazada en su única reaparición novelesca. Así, mientras que en *La Fontana de Oro* ocupa un papel secundario de importancia, que simboliza –junto a sus hermanas– la intolerancia religiosa, el absolutismo, o la supremacía de las clases superiores, en *El audaz* su relevancia es casi inexistente, y ocupa un papel figurativo sin ningún peso en la trama.

En lo que se refiere a la marquesa de San Salomó, en otro orden de cosas, se la debe categorizar aquí por el fuerte contraste que supone su participación en *La familia de León Roch*, de notable calado, en relación con el resto de su trayectoria, que asciende a un total de siete novelas. En la primera de esas obras citadas, así, Pilar es un personaje secundario de cierta importancia, ya que ella representa el principal elemento en esa trama que introduce el factor de los celos en la mente de María Egipcíaca. En *La desheredada*, o *La de Bringas*, como oposición, sus apariciones son meramente referenciales y figurativas. En cuanto a *Lo prohibido*, se trata de un personaje muy secundario y sin incidencia auténtica sobre los acontecimientos de la trama novelesca; sus sucesivas apariciones se explican por la necesidad de introducir un tipo de personaje característico que refleje situaciones o costumbres muy concretas: despilfarro o difamación. En *La incógnita*, el personaje ocupa un papel muy secundario y sin intervención en la trama; parece epitomizar el tipo de la persona inclinada a la habladuría o la difamación, sin otra intención ulterior. En cuanto a

Torquemada en el purgatorio o *Halma*, sus intervenciones quedan relegadas a una incidencia casi inexistente sobre la trama.

Acto seguido, debe darse cuenta de la trayectoria de Tomás Orozco, relegado tras su notable protagonismo en el binomio de *La incógnita* y *Realidad*. En la primera de dichas obras, Orozco es uno de los personajes secundarios de mayor relevancia, ya que está íntimamente ligado con la trama principal, así como con los personajes más relevantes. En cuanto a *Realidad*, su importancia se acrecienta, ya que parece encontrarse tras las principales tramas de esta novela. En cambio, su regreso a la novela en *Torquemada en el purgatorio* no tuvo demasiada consideración. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, por último, la relevancia del personaje, mínima, se obtiene de la relación pasada con uno de los personajes secundarios de esta novela, Augusta Cisneros.

Desde el segundo plano hacia el protagonismo

En relación con el proceso opuesto, aquel en el que se verifica el paso desde lo secundario hacia lo destacado, ningún personaje del mundo galdosiano ilustra esta circunstancia como Francisco Torquemada. En *El doctor Centeno, el peor* cuenta con escasa relevancia. Tal vez Torquemada resume el papel de aquellos a los que Alejandro Miquis debe dinero. Se trata aquí de un personaje muy secundario, con cierta relevancia en relación con la trama principal y con Miquis. En cuanto a *La de Bringas*, Torquemada asume un rol de personaje muy secundario dentro de la trama, aun cuando tiene incidencia sobre esta y el personaje principal, Rosalía. En lo que se refiere a *Lo prohibido*, su relevancia es muy escasa, sin apariciones directas ni discurso propio. Su incidencia sobre la trama es prácticamente inexistente, por lo que su entidad es la propia de un personaje muy secundario. En *Fortunata y Jacinta*, el personaje ocupa un papel muy secundario, sin incidencia en ningún sentido sobre la trama principal o sobre los personajes más importantes. En cuanto a *Realidad*, ocupa un papel muy secundario –de tipo meramente referencial–, sin intervención o apariciones directas. A partir de 1889, en todo caso, la atención que recibe Torquemada experimenta un cambio sustancial, ya que sus posteriores intervenciones novelescas pasan a un primerísimo plano. En *Torquemada en la hoguera* –así como en las sucesivas *Torquemada en la cruz*, *Torquemada en el Purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*– la relevancia del personaje es máxima, dado que protagoniza esta serie de novelas.

Otro personaje que ha de unirse a este apartado es Felipe Centeno, cuyo rol más memorable quedó plasmado en *El doctor Centeno*, obra en donde comparte protagonismo con Alejandro Miquis. En *Marianela*, se trata de un personaje secundario de cierta

importancia. Si bien no forma parte de la trama principal, se trata de un confidente de primer nivel respecto al personaje principal, y constituye uno de los apoyos imprescindibles de Marianela dentro de la trama. En *La familia de León Roch* su importancia declina, ya que se trata de un personaje muy secundario cuya única importancia radica en acentuar el rasgo de fanatismo de otro personaje. En *El doctor Centeno*, Felipe adquiere una atención eminente, ya que la trama presta especial consideración a sus evoluciones por la ciudad de Madrid. En cuanto a *Tormento*, el papel del ya adolescente Centeno es muy secundario, debido a que sus intervenciones no inciden en la trama; sus intervenciones más personales parecen situarse en paralelo al núcleo de la historia, deslindadas nítidamente.

Una figura que merece ser vinculada con este proceso, a pesar de que no se la puede calificar como protagonista, es Leonor, *la Peri*, tipo galdosiano de prostituta muy cercano a Mauricia *la dura*. En *Lo prohibido*, este personaje carece de auténtica importancia dentro del marco de la trama principal o de los personajes más importantes. Empero, ella representa, en parte, el mundo al que es relegada Eloísa Bueno de Guzmán en el curso de su degradación como mujer perdida¹³⁶. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el personaje no cuenta con ninguna relevancia, porque asume un papel meramente referencial cuya posible importancia radiaría en su hipotética relación con Juanito Santa Cruz, uno de los personajes secundarios más importantes. En *La incógnita*, por fin, se revela este personaje como uno de los más importantes de la trama: un personaje secundario decisivo en relación con esta, así como con varios de los personajes principales. Respecto a *Realidad*, en última instancia, este es uno de los personajes secundarios más importantes, en su papel de apoyo moral y económico de Federico Viera, personaje que, a su vez, es el núcleo esencial de la trama de esta novela dialogada.

Un verdadero paso desde lo anecdótico hacia la máxima relevancia sí se verifica en el caso de Ramón Villaamil, cuya reducida trayectoria novelesca se cierra abruptamente en *Miau*. En *Fortunata y Jacinta*, este personaje ocupa un papel muy secundario, completamente desvinculado de las tramas principales, así como de los personajes más relevantes. En ese sentido, se le podría haber contemplado como uno más de la galería de tipos excéntricos galdosianos. No obstante, en *Miau* el personaje adquiere el protagonismo absoluto, ya que se convierte en esta novela en el personaje principal, alrededor de del cual gira la trama en esta ocasión.

¹³⁶ En ese sentido, tanto Eloísa como Isidora Rufete o incluso Refugio Sánchez Emperador no representan un tipo exactamente idéntico, ya que en estas últimas se produce una degradación desde un estadio inicial distinto.

Otra muestra de este proceso la constituye Rosalía Bringas, que pasó a ocupar el epicentro de una novela tras un rol secundario. En *Tormento*, así, el papel que asume Rosalía es el más importante entre los personajes secundarios, incluso por encima de Agustín Caballero o de Pedro Polo, ya que su relación de rivalidad con Amparo resulta fundamental tanto para esta como para el discurrir de la trama novelesca. En cuanto a *La de Bringas*, ella asume el protagonismo absoluto en esta novela, cuya trama gira en torno a ella y a las vicisitudes que afronta a lo largo de toda la narración. A pesar de ese brillo protagónico, tanto en *Lo prohibido* como en *Ángel Guerra*, sus dos posteriores y últimas apariciones, su importancia es prácticamente nula, sin incidencia de ninguna clase tanto en la trama como en los personajes principales.

Personajes de entidad autosuficiente

En última instancia, merece la pena mostrar la incidencia que cierta nómina de personajes autónomos tiene en las novelas contemporáneas. Sin vínculos decisivos sobre la trama o en su relación con los personajes principales de una novela, su importancia parece residir en su peculiaridad, que resulta autosuficiente a la par que muy atractiva para el lector. A estas figuras se les mantiene al margen de la clásica dicotomía entre principal y secundario debido a que esa distinción estandarizada polariza innecesariamente los personajes en torno a una relación funcional entre caracteres instrumentales y accesorios. Así, una de las muchas virtudes de las creaciones de Galdós se halla, precisamente, en esta especial galería de seres aparentemente innecesarios e inexplicables.

La primera de las figuras con las que se pretende dar cuenta de esta dimensión es Augusto Miquis. En *La desheredada* se trata de uno de los personajes secundarios principales, cuyo rol reviste gran importancia dentro de la trama principal de esta novela. Él asume el papel de amigo bueno y leal de la protagonista, Isidora Rufete. En *El amigo Manso*, Miquis ocupa un papel muy secundario, sin incidencia alguna en la trama novelesca. En cuanto a *El doctor Centeno*, sus dos únicas apariciones son meras referencias, por lo que no puede considerarse que forme ni siquiera parte del plantel de personajes de esta novela. En *Lo prohibido*, su papel se reduce a una participación muy secundaria dentro de la novela, sin apenas influencia sobre la trama o subtramas principales. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el papel del personaje es testimonial, por lo que cabe considerarlo como muy secundario. En *Ángel Guerra*, el personaje ocupa un papel secundario dentro de la primera parte de la novela –en la segunda, desaparece–, ya que interviene de forma importante en la trama relacionada con la muerte de dos de los personajes. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, Miquis es un

personaje secundario de cierta relevancia en dos momentos puntuales de la trama, los que corresponden a la muerte de dos de los personajes principales: Fidela del Águila y Francisco Torquemada. En *Tristana*, en última instancia, ocupa un papel secundario en la última parte de la novela, y sus apariciones revisten importancia aunque no sean decisivas.

Otro caso considerado como válido a estos efectos lo supone Basilio Andrés de la Caña. En *El doctor Centeno*, el personaje ocupa un papel muy secundario, sin incidencia de ningún tipo en cuanto a la trama principal o en relación con los personajes principales de esta novela. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, ocupa un rol secundario menor, quizá la mejor relación que pueda establecerse acerca de esa trayectoria ajena a la trama novelesca principal. En *Miau*, su relevancia es muy escasa, ya que se trata de un secundario sin intervención o presencia en ninguna escena. En cuanto a *Ángel Guerra*, su última novela, la importancia del personaje es incluso menor, ya que su intervención se reduce a una mera referencia en boca de otro personaje.

El siguiente personaje que ha de vincularse a esta categoría es la singular Cándida García Grande, cuyo trazado como figura novelesca quedó muy marcado por su especial relación con Máximo Manso. En *El amigo Manso*, precisamente, Cándida ocupa un papel secundario destacable, aunque, curiosamente, sin incidencia auténtica sobre los acontecimientos de la trama. Se trata, en este sentido, de un personaje desvinculado, y cuyo valor no depende de acciones o relaciones externas. En cuanto a *Tormento*, sus apariciones revisten una importancia inexistente para el conjunto de la novela; su papel es, en resumidas cuentas, muy secundario. Por lo que se refiere a *La de Bringas*, Cándida asume un rol secundario, aunque dotado de importancia entre los principales de esta novela. Tal y como sucedía en *El amigo Manso*, su papel no parece tener incidencia sobre el curso de los acontecimientos o las decisiones de los principales personajes –en esta novela, la protagonista, Rosalía–, factor que la mantiene como una entidad notable, aislada, pero sin poder sobre el destino ajeno.

Otra figura unida a este apartado la constituye Federico Ruiz, quien fue presentado en el universo galdosiano por medio de *El doctor Centeno*. En esa obra, Ruiz cuenta con un papel muy secundario, con escasa incidencia en alguna de las tramas principales. No obstante, la singularidad de su carácter le otorga peso propio como personaje único en su clase dentro de esta novela. En *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, este personaje es de muy escasa relevancia; en ese sentido, su papel es muy secundario, aun a pesar de que interviene y toma parte en acciones. No obstante, Ruiz no incide de ninguna forma en las tramas de esta novela, y su peso específico no resulta tampoco de gran importancia. En cuanto a *Miau*,

su intervención postrera, el personaje detenta un papel muy secundario, aunque tiene cierta importancia desde su posición autónoma particular.

Por lo que se refiere a José Ido del Sagrario, por su parte, cabe señalar que su excelente caracterización como personaje logra que, a pesar de dar vida a una figura secundaria, destaque por méritos propios en este universo. Como es sabido, su proyección traspassa las novelas contemporáneas –cuenta con trayectoria propia en los *Episodios Nacionales*–, en lo que supone uno de los casos más evidentes de poder evocativo. En *El doctor Centeno* se trata de uno de los personajes secundarios más relevantes, presente en el inicio y cierre de esta novela. En cuanto a *Tormento*, Ido es un personaje secundario de menor entidad que en su anterior aparición novelesca. Empero, el personaje brilla en sus intervenciones, ajenas a la trama. En *Lo prohibido*, el personaje cuenta con una sola aparición, una suerte de cameo mediante el cual Ido es señalado como testaferrero de la parte final de las memorias del protagonista de esta novela. Aunque se trate de un papel muy secundario en ese caso, su atribución de narrador escasamente fiable consigue un efecto lúdico digno de destacar. En *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, se trata de un personaje secundario sin adscripción a la trama principal, pero que brilla con luz propia en sus diversas apariciones, dotadas de una comicidad notable. Se trata de un personaje con mayor relevancia en esta novela debido al peso que se le otorga, así como a las numerosas intervenciones en las que toma parte.

Tras la revisión ofrecida de un carácter tan singular, resulta apropiado dar paso dentro de este apartado a Manuel Pez, cuyas diez apariciones lo convierten en el más recurrente del mundo galdosiano. Si bien es lícito atribuirle un valor relativamente decisivo en la trama de *La de Bringas*, parece más certero considerar que, en términos globales, Pez constituye un paradigma válido de personaje autónomo. En *La desheredada*, el personaje ocupa un papel secundario; ostenta cierta relevancia por la atención que el narrador le presta, desvinculado de la trama principal de la novela. En esta obra, Manuel del Pez cuenta con una existencia autosuficiente, y puede afirmarse que no depende ni influye en el curso de los acontecimientos. En cuanto a *El amigo Manso* o *Tormento*, la relevancia del personaje es insignificante, ya que su papel es meramente referencial, sin intervención hablada. En *La de Bringas*, en cambio, el personaje ocupa un papel secundario de gran relevancia, toda vez que constituye uno de los vértices del triángulo de traición que conforman Francisco, Rosalía y él mismo. En *Fortunata y Jacinta*, el patriarca de los Pez nuevamente no tiene casi ninguna relevancia, ya que su papel es meramente referencial en una sola aparición registrada. En *Miau*, el personaje tiene un estatus particular. Si bien no aparece presencialmente en ningún

momento, ni interviene, su nombre y todo cuanto él representa se constituyen en un símbolo invisible de los mecanismos del estado, un enemigo para todo aquel que no está en el lado adecuado. De esta forma, resulta clarificador que los Peces estén bien situados y que el protagonista, un Míau, persiga toda la novela ese pescado que nunca prueba. En cuanto a *La incógnita*, el personaje ocupa un papel meramente referencial, sin voz propia. En la novela dialogada *Realidad*, el personaje representa un papel muy secundario, casi figurativo, sin relevancia para los acontecimientos principales de la trama. En *Ángel Guerra* ocupa un papel muy secundario en la primera parte de la novela, sin incidencia en la trama pero de cierta importancia, ya que su significado está unido al pasado del protagonista. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, por último, la relevancia del personaje es casi inexistente, ya que su aparición consiste en una mera referencia.

Conclusiones parciales

Tras la relación ofrecida acerca de la dicotomía que suponen protagonismo y segundo plano –para esta relación, se ha hecho uso de este término cinematográfico–, se debe destacar, por su significación, la gran movilidad que estos personajes muestran en sus reapariciones. En ese sentido, resultan sumamente indicativos ciertos factores que revelan una dinámica que desborda a la de un uso meramente instrumental. Así, no se puede considerar que estas figuras sean secundarias como uno de sus componentes esenciales. En un número muy apreciable, asumen un papel principal, que les llega, en ocasiones, en una de sus reapariciones. Por otro lado, personajes galdosianos tan memorables como Ido del Sagrario, Augusto Miquis o Manuel Pez se adscriben a un marbete de secundarios difícilmente vinculable con las propuestas funcionalistas, toda vez que su marginalidad en cuanto a la trama no puede relacionarse en absoluto con el atractivo que suponen para el lector. La recurrente utilización de uno u otra de estas figuras no debería en ningún caso vincularse con el recurso de la familiaridad, por lo tanto, ya que esa perspectiva reduciría la dinámica en la que reaparecen a un movimiento único, lo que no ocurre en absoluto. En ese sentido, la ruptura de ese prejuicio logra que se obtenga una panorámica espacio/temporal muy verosímil, en donde, como en la vida, ciertos seres destacan o se desvanecen de forma aparentemente azarosa.

4.5.2 Profundidad

En este apartado se aborda la complejidad, matices y capacidad de evolución verosímil que una figura de reaparición es capaz de desarrollar. La dimensión que aquí se aborda está configurada como el resultado de la conjunción de diversos planos que intervienen en la construcción de la profundidad de un personaje, una razón que la distingue de las demás. En ese sentido, Garrido Domínguez destaca como componentes esenciales la construcción de la identidad, la conducta y las relaciones con otros personajes (Garrido Domínguez, 1996: 82-88), aspectos que se tratan de forma específica y separada en este estudio. Interesa para los fines de este apartado, en todo caso, el personaje como resultado de esos elementos de configuración, de tal modo que el grado de profundidad de determinada figura galdosiana se convierte en un factor adicional de análisis.

Al igual que en las diferentes facetas sometidas a estudio, la pretensión que se persigue, principalmente, es la de trasladar esa consideración –la profundidad o complejidad correspondiente– hacia el personaje en su conjunto; esto es, su trayectoria en las diferentes apariciones en la novelística contemporánea de Galdós. Tal y como se ha considerado con anterioridad, podría defenderse, con una mínima posibilidad de error al respecto, que la complejidad de construcción de la figura novelesca se encuentra vinculada, en gran parte, a la condición protagónica que se le conceda. En ese sentido, la mayor cantidad de información que se dispensa sobre el carácter o caracteres principales de la novela, así como, en su caso, la relación inevitable con la trama, establecen una premisa difícil de soslayar. Sobre ese aspecto, el mismo Garrido Domínguez se vale de esos criterios para distinguir las figuras principales de las secundarias: «en líneas generales puede afirmarse que los personajes principales no sólo son los que desempeñan funciones de mayor relieve en el ámbito de la trama sino aquellos de quienes más se habla en el texto» (1996: 92-93). Sin embargo, aunque esas dos condiciones parecen simplificar el enfoque de este aspecto de forma considerable, una primera aproximación a gran parte de los personajes recurrentes sugiere que su profundidad resulta manifiesta aun desde un rol considerado como no principal. Asimismo, se deben señalar dos precisiones que atienden, en buena medida, a la particularidad de la producción galdosiana.

Por un lado, existen dos hitos en la trayectoria novelística del narrador canario que se manifestaron de una forma casi simultánea. La publicación en 1881 de *La desheredada* coincidió, en gran medida, con el comienzo del uso masivo del personaje recurrente. Como es ampliamente reconocido, en las novelas introducidas por Galdós a partir de ese período –

la conocida *segunda manera*— la trama pierde importancia de modo notable. Así, las vicisitudes experimentadas por los personajes no parecen responder a un plan determinante, en el cual se produzcan peripecias especialmente significativas. Por otro lado, se ha dejado constancia en el apartado precedente de la presencia de un número apreciable de personajes que comparten, precisamente, su independencia respecto a la trama novelesca. De este modo, Jesús Delgado, Ido del Sagrario o incluso Manuel Pez dan fe de esa tipología.

Una vez planteadas ambas condiciones, resulta más factible no reducir una dimensión como la profundidad de construcción de estos personajes a la polaridad referida. A propósito de estas significativas figuras, merece la pena acudir a ciertas consideraciones que el mencionado Garrido Domínguez esgrimió en cuanto a las diferentes tipologías de personajes que suelen emplearse en el análisis narrativo. Según este estudioso, una forma de diferenciarlos, basada en su dependencia de la trama, establece una verdadera dicotomía entre la novela tradicional y aquella que introdujeron autores como Dostoievski, de corte preferentemente psicológico: «En el primer caso, todo el peso del relato recae sobre la acción y el personaje se limita a desempeñar los papeles que ella le impone [...] Muy diferente es la situación del relato psicológico: en él la acción sirve para ilustrar los atributos del personaje» (1996: 93-94). Si bien parece tentador vincular a estas figuras independientes con modelos novelescos como los señalados, no resulta creíble, desde el planteamiento que aquí se postula —mediante el cual, en todo caso, no se acude a la perspectiva psicológica—, que tales personajes ejemplifiquen un ahondamiento en su interioridad. Más bien, en este grupo lo destacable parece definirse por la exteriorización, manifestada por medio de sus acciones y/o peculiaridad discursiva.

A tenor de los argumentos expuestos, se plantea en las próximas páginas un escrutinio de los personajes recurrentes más relevantes que los dividirá entre complejos/redondos y superficiales/planos. En lo que se refiere a la profundidad de la figura correspondiente, el factor de la interioridad —que haya acceso a esta, en forma de monólogo o por parte de un narrador omnisciente— no se plantea como componente decisivo al respecto, tal como se ha señalado, ya que muchas de los mejores seres galdosianos adquieren una vida verosímil e imprevisible sin el aditamento de esa dimensión. Por otra parte, debe indicarse que, de acuerdo al planteamiento que exige estudiar a este tipo de personajes a lo largo de su trayectoria novelesca, es perfectamente factible que cualquiera de ellos adquiera o pierda esa faceta de su construcción. Ante circunstancias de esa clase, se opta por adscribirlos a aquella categoría que mejor resume su idiosincrasia, lo que, en todo caso, no obsta para que

se ofrezca de forma oportuna la revisión pertinente cuando sea oportuno o significativo en algún aspecto.

Personajes superficiales

Ante todo, debe darse cuenta de un grupo de figuras cuya reaparición nunca ha supuesto un añadido en cuanto a su profundidad. Así, personajes como Arnaiz *el gordo*, Cándido Samaniego, Carlos María Cisneros, Doña Malvina, Federico Ruiz, León Pintado, Leopoldo Montes, la marquesa de Tellería, Pepe Moreno Rubio, la marquesa de San Salomó y Zalamero pertenecen al mundo galdosiano caracterizados, por regla general, mediante ciertos rasgos que permanecen estables. Así, perfilados por determinados rasgos que los hacen fácilmente identificables para el lector galdosiano, parecen no haber experimentado evolución en cuanto a componentes tales como interioridad, capacidad discursiva o comportamiento. En ese sentido, su valor reside en la previsibilidad, la cual no está necesariamente reñida con la verosimilitud en la mayoría de las ocasiones.

Por lo que se refiere, en otro orden de cosas, a aquellas figuras que presentan alguna característica digna de ser destacada, debe llamarse la atención en primer lugar sobre Alejandro Sánchez Botín. Aunque no se trate de un personaje profundo en *La desheredada*, sus características están aceptablemente perfiladas –seriedad, rigidez, inmoralidad, astucia–, aunque no se incide más en su desarrollo como para que puedan apreciarse otras facetas del personaje, o este presente más registros y facetas. En cuanto a *La de Bringas*, el personaje no recibe un tratamiento intenso. En *Lo prohibido*, este carece de profundidad o de desarrollo. No obstante, puede añadirse a la configuración del personaje la faceta de la gula, así como el hecho de que se evidencie su grosería mediante hechos, algo que no había sucedido anteriormente. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, tan solo puede añadirse la faceta de relaciones sociales de carácter lúdico que se indican en ese texto sobre él. En lo que se refiere a *Miau*, tan solo cabría añadir la dimensión de personaje de influencia que Botín manifiesta, ya que le solicitan mediar incluso para temas personales. Por último, la aparición solitaria del personaje en *Torquemada en el Purgatorio* no permite aportar nada de relevancia a la profundidad, construcción o complejidad de este.

Por su parte, Basilio Andrés de la Caña comenzó su trayectoria novelesca en *El doctor Centeno*, en donde no puede afirmarse que haya sido dotado de una gran profundidad. El personaje está caracterizado de forma superficial mediante el discurso narrativo y de unos pocos personajes –además del suyo– por unos pocos rasgos –bondadoso, inofensivo, maniático–, pero, al carecer de interioridad, don Basilio ha de ser entendido en esta novela

como un personaje plano y previsible. En *Fortunata y Jacinta* puede afirmarse, empero, que el personaje adquiere más profundidad que en su anterior aparición; su expresividad se enriquece, y se accede a su interior. Además de ello, se potencia el rasgo de la petulancia en el personaje, lo que amplía la construcción de Basilio como personaje, dotándolo de más riqueza en ese sentido. En cuanto a *Miau*, su profundidad es escasa, en tanto sus apariciones son raras y desprovistas de intervenciones discursivas. Por último, en *Ángel Guerra* el personaje no cuenta con profundidad alguna en su única aparición, desprovista por igual de intervención dialéctica.

Otro personaje que se trata aquí es Cornelio Malibrán. En *La incógnita*, este personaje carece de profundidad, ya que no cuenta con interior y sus manifestaciones discursivas son muy escasas. Asimismo, su configuración está muy polarizada en torno a la perspectiva negativa que emana del narrador. Se trata aquí, en suma, de una figura plana. En cambio, en *Realidad* Malibrán adquiere una profundidad mucho mayor, aunque sin que se le pueda considerar un personaje redondo, ya que sus características de malvado son demasiado fijas, sin matices. En todo caso, puede concederse que se trata de un personaje bien caracterizado. En *Torquemada en el purgatorio*, por último, su profundidad resulta escasa, ya que queda reducida a la característica más sobresaliente de su configuración –su capacidad para la difamación: «Malibrán es quien se ha permitido afrentarnos con esta calumnia infame [...] En Biarritz lo dijo, y en Cambo y en Fuenterrabía» (Pérez Galdós, 2003a: 501). En ese sentido, se trata aquí de un personaje plano.

Otra figura galdosiana muy semejante a Malibrán es la de Federico Cimarra. En *La familia de León Roch*, la distancia que el narrador establece respecto a él –desde el punto de vista de la perspectiva exterior ofrecida– reduce las posibilidades de categorizar a este personaje como redondo. Es cierto que se altera el punto de vista de ciertos personajes acerca de él a lo largo de la narración, pero sus características intrínsecas permanecen fijas en gran medida: ausencia de ética, libertinaje, o conducta viciosa. En *El amigo Manso*, el personaje se presenta de una forma muy superficial y esquemática, ya que se reproducen los rasgos apuntados en su primera aparición: cinismo, corrupción y gran desenvoltura social. En cuanto a *Tormento*, su minúscula intervención tan solo permite añadir un matiz a su construcción, el de su temprano gusto por la oratoria. Sobre *La de Bringas* no cabe extraerse información relevante adicional; tan solo se le presenta superficialmente, tomando parte de juegos con chicos y chicas de su clase. En *Lo Prohibido*, lo escaso que se cuenta del personaje permite añadir un matiz de benevolencia, comprensión o pragmatismo al conjunto de su carácter, que debe ser añadido al concepto general que el lector tiene de este, que queda

alterado así, en cierto modo. En *Fortunata y Jacinta* solo se aporta que, de joven, Cimarra sabe cómo agasajar a sus amigos invitándolos a comer en su casa. En resumidas cuentas, puede determinarse que este es un personaje del que puede predecirse su conducta, aun cuando en ocasiones sea capaz de ligeros cambios en su conducta que no tienen por qué alterar la configuración general de sus atributos.

Cristóbal Medina, igualmente, debe adscribirse a este apartado. En el caso de *Lo prohibido*, su primera novela, este personaje no cuenta con profundidad o excesiva complejidad, dado que carece de discurso interior o de acceso narrativo a su conciencia. No obstante, el trazado externo de este está bien logrado, ya que se consigue una figura no polarizada por completo en torno a sus rasgos más sobresalientes –rectitud, honradez, intransigencia moral–, capaz de mostrar asimismo matices peculiares que se salen de esos parámetros señalados. En cuanto a *Ángel Guerra*, Medina es presentado con grandes limitaciones, sin expresividad ni interior, razón por la que se le debe considerar como a un personaje plano, más simple que en su anterior novela. En *Torquemada en el purgatorio*, en última instancia, es presentado de una forma más limitada aún, por lo que no cuenta con ninguna profundidad en este caso.

El siguiente personaje que aquí se revisa es Gustavo Sudre, hermano de María Egipcíaca y enemigo de León Roch. En la primera de sus apariciones novelescas, precisamente en *La familia de León Roch*, a pesar del buen perfilado de sus características de frialdad y de moral tradicionalista, no puede asegurarse que se trate de un tipo profundo o redondo. Sudre, así, se mantiene fiel de principio a fin en esta novela a sus cualidades esenciales: rigidez, elocuencia, conservadurismo e intolerancia. Por ende, no resulta sorprendente comprobar que el personaje no evoluciona, ni cuenta con pensamiento interior reflejado en el texto. En cuanto a *La de Bringas* o *Lo prohibido*, los escasos apuntes ofrecidos sobre Gustavo –siempre referenciales– no permiten ahondar en su complejidad como personaje. En cuanto a Isabel Godoy, por otra parte, se trata de una figura que no cuenta con profundidad en *El doctor Centeno*, así como tampoco excesiva complejidad. Caricaturizada Isabel como maniática trastornada, no ofrece una excesiva riqueza en su configuración y desarrollo. Con todo, la anciana ofrece matices expresivos de diferente clase que la hacen menos previsible, aunque no por ello más acabada como personaje polifacético. En cuanto a *Tormento*, el personaje carece de cualquier profundidad, desprovisto de intervención o expresión dialéctica, una situación similar a la de *Lo prohibido*, en donde doña Isabel ya solo es referencia póstuma.

El caso de Joaquín Pez, por su parte, es considerado aquí debido a la inconsistencia y profundidad con que es plasmado en su devenir novelesco. En *La desheredada* se trata de un personaje muy bien caracterizado en cuanto a sus atributos de conducta, pero no excesivamente tratado en relación con su interioridad, así como tampoco en su desarrollo o matices de evolución. Puede afirmarse que, a pesar de que sus atributos –laxitud, cercanía, pereza, egoísmo, engreimiento– le perfilan adecuadamente, se trata de un personaje no enteramente redondo, ya que su comportamiento en dicha novela se corresponde de forma inexorable con lo esperable, una circunstancia que no impide que J. Pez resulte verosímil en esa ocasión. En *Tormento*, en cambio, el personaje está muy poco desarrollado y cuenta con pocas apariciones, razón por la que no se añade demasiada información. En todo caso, la temprana aplicación estudiosa del joven Joaquín provee una dimensión evolutiva interesante. En cuanto a *La de Bringas*, las escasas apariciones del personaje permiten añadir el matiz de joven diletante cuando este contaba 22 años. Las apariciones del personaje en *Fortunata y Jacinta* no aportan realmente ningún matiz novedoso a la configuración del personaje, ya que sus acciones y/o relaciones no representan matices significativos en cuanto a su profundidad; la relación de su paso por la universidad completa su historia interna en cuanto a esa época. Por último, la escasa participación del personaje en *La incógnita* no permite añadir ningún dato relevante para su construcción.

En la línea de Joaquín, José Bailón se desvanece en gran parte en sus reapariciones. En *Torquemada en la hoguera*, primera de sus intervenciones, está muy bien caracterizado, extensamente tratado en cuanto a su expresividad discursiva. No obstante, se obvia su interioridad, lo que desmerece el conjunto, ya que se obtiene una figura plana, polarizada en torno a sus características de charlatán buscavidas. En cuanto a *Realidad*, Bailón aparece apenas esbozado a partir de un par de rasgos básicos como su reputación y su relación con Torquemada; se trata aquí de una aparición referencial, propia de un personaje plano. En lo que se refiere a *Ángel Guerra*, por su parte, la profundidad del personaje se acrecienta respecto a la anterior novela, y añade a su configuración diferentes matices en cuanto a su doble moral, o su capacidad para el cinismo. Empero, se trata en esta novela de un personaje superficial, unidireccional. En lo que se refiere a *Torquemada en la cruz*, por último, la profundidad del personaje es inexistente, dado que sus apariciones son meras referencias, sin intervención ni aparición presencial.

De otra parte, José María Manso, el problemático hermano de Máximo, responde de igual modo a una trayectoria carente de complejidad. Su profundidad en *El amigo Manso* es escasa, debido a que, ante todo, José María no cuenta con vida interior en esta novela. A este

hándicap se suma que las características en cuanto a rasgos del personaje –simple, ambicioso, pretencioso, hipócrita– se mantienen como definición de él durante toda la obra, convirtiéndole en previsible en ese sentido. En *Ángel Guerra*, por otro lado, el personaje no adquiere profundidad en ningún aspecto. El único detalle relevante consiste en un matiz expresivo que adquiere –un término discursivo repetitivo más–, pero que, en un marco general, supone una mera continuidad. En cuanto a *Torquemada en el Purgatorio*, no hay nada relevante que pueda añadirse en relación con este apartado, ya que las apariciones del personaje están incluso desprovistas de intervenciones discursivas. En su última novela, *Torquemada y San Pedro*, el peso mínimo que asume José María no permite añadir ningún detalle relevante adicional.

En cuanto a Leopoldo Sudre, otro carácter galdosiano que comparte ciertas similitudes con el mayor de los Manso, puede indicarse que en *La familia de León Roch* encarna a un joven de escasa profundidad como personaje. Aunque carezca de interioridad como manifestación discursiva, su unidimensionalidad responde siempre a las escasas características que lo definen: irresponsabilidad, pereza, superficialidad, o despilfarro. En *El amigo Manso*, no obstante, surge el matiz de la violencia; es capaz de batirse en duelo por una cuestión de orgullo. En el caso de *La de Bringas*, el personaje no tiene apenas profundidad, y no se añade ningún detalle relevante para su construcción, al margen de unos pocos detalles de su carácter que se anuncian de cara al futuro. Tanto en el caso de *Lo prohibido* como en *Fortunata y Jacinta* o en *Halma*, sus intervenciones, marginales, no añaden ningún aspecto de relevancia en cuanto a su profundidad o complejidad, lo que permite definirlo en su globalidad como superficial, por lo tanto.

Otro personaje al que no se le ha atribuido excesiva profundidad es Manolo Peña, quizá debido a que la desinformación sobre ese aspecto supone un factor fundamental en su primera novela, *El amigo Manso*. En lo que se refiere a esta obra, precisamente, Peña está bien caracterizado en aquellos rasgos que lo definen como un joven noble, apasionado, disoluto y encantador. No obstante, su construcción superficial no es suficiente como para considerarlo un personaje redondo, verosímil, o incluso impredecible. En cuanto a *Lo prohibido*, su profundidad es escasa, y no se añade ningún matiz que pueda aportarse para construir una imagen más amplia del personaje. En las dos novelas señaladas, cuestiones como el secretismo o la ambigüedad en cuanto a sus actos enriquecen al personaje, pero no suponen motivo suficiente para considerarlo necesariamente como profundo. En *Torquemada en el Purgatorio*, por último, su profundidad es inexistente, así como cualquier elemento que pudiera añadirse a su construcción.

En cuanto a María Juana Bueno de Guzmán, su inclusión entre los personajes superficiales está motivada por su ausencia de interioridad en la única novela en la que interviene de forma verdaderamente plena. En *Lo prohibido*, no puede afirmarse que María Juana sea verdaderamente compleja, ya que no hay acceso a su interior. Empero, la expresividad superficial del personaje, unida al discurso del narrador, configuran una M^a Juana bien caracterizada. En cuanto a *Ángel Guerra*, el personaje no cuenta con ninguna profundidad, toda vez que no cuenta con intervención directa, discurso ni interioridad, una circunstancia que se repite en *Torquemada y San Pedro*.

Otro caso de figura muy bien construida a partir de notas externas es Nicolás Rubín, el tosco sobrino de Lupe *la de los pavos*. Este personaje carece de verdadera profundidad en *Fortunata y Jacinta*, aun cuando cuenta con cierta expresión interior. Nicolás Rubín está muy bien caracterizado en torno a ciertos rasgos muy polarizados de grosería, gula, o hipocresía, razón por la que se le puede considerar verosímil, creíble, aunque no verdaderamente un personaje redondo. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, su trazado resulta esquemático, superficial, por lo que se le ha de considerar como plano. Por lo que se refiere a *Nazarín*, los sucintos apuntes que se ofrecen sobre el eclesiástico identifican simplemente a un personaje plano.

El siguiente ejemplo de estas figuras lo constituye el acaudalado Pedro Fúcar, cuya trayectoria abarca hasta cuatro novelas contemporáneas. De su intervención en *La familia de León Roch* —obra de la cual emergieron tantos personajes recurrentes— puede extraerse que es un personaje plano. Aun a pesar de que alberga capacidad para mostrar diferentes estados de ánimo, o cambiar su punto de vista sobre otro personaje, la ausencia de interioridad o de cambios le fijan en sus características básicas, que siempre están presentes: pragmatismo, bondad, negociación y habilidad para los negocios. En cuanto a *Lo prohibido*, no cabe duda de que la dimensión de viejo Casanova excéntrico —lo que le vincula, en cierto modo, con el motivo literario del *senex amans*— le añade un cierto matiz de complejidad. Con todo, la ausencia de interioridad y de desarrollo pormenorizado de su carácter le mantiene como superficial en su diseño, en líneas generales.

Por lo que se refiere a Rufina Torquemada, su consideración como superficial se extrae a partir de su ínfima evolución, así como de sus rasgos, estáticos. En el caso de *Fortunata y Jacinta*, la primera de sus apariciones novelescas, Rufina carece por completo de profundidad, dada la escasez de sus intervenciones. En este sentido, Rufina aquí es mostrada como un carácter figurativo, carente de auténticos rasgos individualizados que la definan. En el caso de *Torquemada en la hoguera*, esta figura gana en complejidad, ya que

cuenta aquí con discurso propio, así como con una construcción de rasgos personales, entre los que destacan la honradez y el sacrificio. Se trata de un personaje plano en esta novela, aun así. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, su intervención resulta superficial, ya que sus intervenciones son mínimas, sin acceso interior ni un tratamiento profundo. En *Torquemada en el purgatorio*, por su parte, carece nuevamente de profundidad, desposeída de interioridad, así como de discurso, en rigor. Se trata de una figura caracterizada de forma simple mediante unos pocos rasgos básicos, además de uno adicional como es la debilidad, que reconfigura, en cierta forma, la concepción global del personaje. En el caso de *Torquemada y San Pedro*, su postrera aparición, Rufina no cuenta tampoco con una destacada profundidad, aunque adquiere en este caso el rasgo de la capacidad de negociación, perfectamente asimilable al carácter conciliador de Rufina.

El último personaje unido a esta tipología es Salomé Porreño, proveniente de los inicios novelísticos de Pérez Galdós. En *La Fontana de Oro* se muestra como un personaje de una pieza, netamente malvado y sin evolución. En esa línea, se trata de un personaje indudablemente plano en la terminología de E. M. Forster. En cuanto a su reaparición en *El audaz*, Salomé es mostrada de un modo aún simple, ya que sus intervenciones – superficiales – no permiten observar cambios o evolución más allá de las que marcan la edad: juventud frente a decadencia vital.

Personajes complejos

En natural contraposición a los componentes señalados como distintivos de los personajes superficiales o carentes de profundidad, los incluidos en este epígrafe destacan por la capacidad que manifiestan en su trayectoria novelesca respecto a factores consabidos como la complejidad, profundidad, o imprevisibilidad. A ese respecto, resulta interesante la denominación que señala Valles Calatrava para distinguir a estas figuras, que recuperaba, a su vez, de Miguel de Unamuno: «Unamuno, por su parte, se refirió al *personaje agónico*, aquel que –en sentido etimológico– se debate entre continuas alternativas y modifica por tanto su conducta y pensamiento a lo largo de la novela, frente al personaje *rectilíneo*» (Valles Calatrava, 2008: 172). Tal y como se ha avanzado, el acceso a la interioridad en el caso de este grupo de caracteres galdosianos supone una característica decisiva, ya sea por medio del discurso narrativo o del propio personaje, mediante monólogo interior. Empero, otros ingredientes de construcción como la idiosincrasia discursiva, las acciones o los posibles cambios experimentados en su historia –considerada en todas sus apariciones

novelísticas– se tienen en consideración para concebir, con mayor grado de evidencia, a uno u otro personaje como perteneciente a esta categoría.

En el caso de los personajes que aquí se tratan, se ha podido establecer una cualidad diferenciadora entre aquellos que muestran profundidad/complejidad en una ocasión o de forma esporádica, por un lado, y los que de un modo más amplio la mantienen en dos o más novelas, por otro. Este segundo grupo, aunque reducido numéricamente, acoge a figuras galdosianas de gran trascendencia, a pesar de que, en muchos casos, nunca protagonizan una novela.

Respecto a la primera de las clases aludidas, se da comienzo a esta revisión con Cándida García Grande. No se trata de un personaje dotado de gran profundidad en *El amigo Manso*. La inexistencia de acceso a su interior, así como la nula expresividad de este desde esa perspectiva limitan enormemente su desarrollo y/o complejidad. Por otra parte, los rasgos que caracterizan a Cándida son escasos –avaricia, presunción, mendacidad– y netamente negativos, lo que ocasiona que este personaje esté fuertemente encasillado en un patrón de conducta claro y previsible. En cuanto a *Tormento*, recibe un tratamiento muy inferior en calidad y extensión, y sus apariciones no conllevan nada relevante que se pueda añadir en cuanto a su construcción. En el caso de *La de Bringas*, no obstante, adquiere una versatilidad y profundidad mayor que en su primera aparición, pues su registro verbal se enriquece; además, la cualidad de sus acciones se diversifica, lográndose una mayor verosimilitud.

La siguiente figura tratada aquí es la de doña Nicanora, esposa de José Ido. En *El doctor Centeno*, carece de profundidad, ya que no cuenta apenas con discurso propio –casi todo se materializa de forma indirecta–, acciones o presencia en ninguna escena. La construcción de su personaje se efectúa en esta novela de forma referencial e indirecta, pero se logra crear una Nicanora con ciertas características que la definen adecuadamente, aunque de forma superficial: chismosa, exigente, dura, impaciente. En cuanto a *Tormento*, no puede afirmarse que el personaje haya adquirido profundidad. Nicanora dispone de una capacidad de discurso mayor –aunque su idiolecto no es distintivo–, que revela la doblez de sus intervenciones, ya sean estas en ausencia o presencia de ciertos personajes. Por último, en *Fortunata y Jacinta* el personaje adquiere más profundidad, ya que es dotado incluso de interior –aunque a través del narrador–. En lo que se refiere a su expresión, esta ha sido desarrollada y enriquecida, dotando al personaje de mayor riqueza.

En esta misma línea de mujeres dotadas de astucia se ha de abordar también en este apartado a doña Perfecta, quien, a pesar de contar con dos únicas apariciones, da vida a un

personaje memorable. No cabe la menor duda de que en su novela homónima está dotada de un estatus complejo, que la hacen reconocible como personaje redondo, a pesar de que protagoniza una novela perteneciente al grupo de obras de tesis. A pesar de esa premisa, cabe señalar que rasgos como la amplitud de su registro discursivo o su interioridad la configuran como un carácter señero del mundo novelesco galdosiano. Por lo que se refiere a su reaparición, su fugaz intervención en *La familia de León Roch*, puede indicarse que supone un significativo suficiente para el lector habitual. En esa ocasión, unos escasos matices indirectos, fruto del contexto novelesco precedente, así como de personajes del tenor de María Egipcíaca, le confieren aquellos elementos descriptivos o discursivos que se omiten de ella.

Otra mujer galdosiana de gran relevancia es Eloísa Bueno de Guzmán, así como su voluble pretendiente José María Bueno, que será tratado acto seguido. En *Lo prohibido*, Eloísa ha de considerarse como una construcción dotada de profundidad, compleja e imprevisible. A pesar de no contar con discurso interior, muestra evolución, presenta matices que la convierten, indudablemente, en verosímil. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, el personaje no cuenta con profundidad ni matiz adicional alguno, toda vez que tan solo aparece de forma referencial: «¿Hay algo más del escándalo de las Guzmanas ?» (Pérez Galdós, 2003a: 654). En cuanto a José María, protagonista absoluto de la primera de las obras mencionadas, puede afirmarse que asume un rol complejo e imprevisible en esa ocasión. José María cuenta con suficientes dosis de interioridad, así como de discurso externo e interno, e incluso se trata de un personaje que evoluciona a lo largo del texto. No obstante, en lo que se refiere a *La incógnita*, Bueno no cuenta con ninguna profundidad, así como rasgo esencial identificativo. En cuanto a *Ángel Guerra*, el personaje tampoco cuenta con profundidad, ya que este es resumido en una referencia identificativa acerca de su pasado novelesco empleada por el narrador: «una de las tres casadas que dieron tanta guerra a nuestro amigo Bueno de Guzmán» (Pérez Galdós, 2009a: 110).

La figura de León Roch, por su parte, se incluye aquí por su destacado papel en la primera de las novelas en las que aparece, cuya intervención supera en cantidad y calidad a la de sus reapariciones. Así, en *La familia de León Roch* se puede apreciar el trazado de un personaje redondo, ya que es posible acceder a su interior, a diversos conflictos que le asaltan, así como a diversas vicisitudes que le fuerzan a adoptar distintos registros de conducta con el fin de salir adelante. En las circunstancias en que está planteada esta novela, Roch cuenta con las cualidades de resultar creíble e imprevisible al mismo tiempo. *El amigo Manso*, en cambio, no aporta nada relevante a este respecto, debido a la nula intervención

del personaje en esta novela. En *La de Bringas*, por otra parte, no se aporta ningún dato relevante en cuanto a su profundidad, dada la brevedad en la que aparece, sin intervenciones discursivas. En cuanto a *Lo prohibido*, la noticia introducida de su paso a una vida junto a Pepa Fúcar, así como faltar a su palabra¹³⁷ añaden un matiz sorprendente a esta figura, que destacaba en sus características fundamentales por su rectitud a toda prueba.

La representación de joven mártir que encarna María Egipcíaca Sudre, además de por su vínculo con el personaje revisado previamente, destaca por su profundidad relativa en una sola novela. En efecto, en *La familia de León Roch* asume un rol muy bien caracterizado en los escasos atributos que lo definen. María Egipcíaca no cuenta con un carácter imprevisible, porque no se cuestiona sus decisiones –carece de introspección– ni experimenta evolución. En ese sentido, su maniqueísmo la proyecta como un personaje con una verosimilitud limitada. Aun así, la riqueza con la que es dotada su construcción, mediante su expresividad discursiva, así como la atención que recibe por parte del narrador o de muchos de los personajes la convierten en una figura compleja, distintiva en todo caso en el marco de la novelística de Pérez Galdós y muy próxima a alguien como Rafael del Águila, por ejemplo, debido a rasgos como la vehemencia o una cierta cercanía a la enajenación. En cuanto a *La de Bringas*, el hecho de que sus apariciones no pasen de la mera figuración unas veces, y en otras de la referencia, no permite añadir demasiado a su construcción. Empero, un detalle significativo es su activa vida social como niña y adolescente, que supone un contraste elevado respecto a la transformación que se verifica en *La familia de León Roch*, posterior en términos de temporalidad externa.

La relación de esta particular nómina prosigue acto seguido con Leonor, *la Peri*, cuya trayectoria novelesca da comienzo, precisamente, en la novela donde concluye el personaje previamente tratado. En dicha obra, Leonor no cuenta con profundidad alguna, ya que carece de discurso directo o apariciones en escenas dialogadas en presencia, así como narración. En esa línea, el personaje es trazado de forma indirecta a partir de unos rasgos elementales como su grosería, belleza y astuta ambición. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, no cuenta con ninguna profundidad, toda vez que no aparece directamente, ni cuenta con discurso propio o proveniente del narrador. En lo que se refiere a *La incógnita*, la perspectiva epistolar del narrador impide que se ofrezca el interior de este personaje, lo que no resulta obstáculo para que su construcción se plasme mediante variados matices. En ese sentido, *la Peri* es un

¹³⁷ En esta novela, el narrador informa de que el personaje suspende el pago de una pensión a su suegra, Milagros Tellería, madre de su mujer ya fallecida María Egipcíaca: «León Roch había suspendido la pensión que pasaba a Milagros» (Pérez Galdós, 1994c: 373).

personaje redondo y verosímil en esta novela. En cuanto a *Realidad*, presenta más profundidad incluso que en el caso de *La incógnita*, toda vez que cuenta con más intervenciones, las cuales perfilan de una forma más amplia su construcción, redondo también en esta novela.

Procedente de la novela epistolar aludida, *La incógnita*, Manolo Infante constituye ejemplo adicional de construcción puntualmente profunda. En esa obra, el nivel de complejidad del personaje es elevado, ya que hay acceso al interior de este, quien, a su vez, cuenta con matices de evolución y variación a lo largo de esta novela. En suma, se trata aquí de un personaje redondo. Por el contrario, en la novela dialogada *Realidad* Infante resulta devaluado en gran medida, ya que se le polariza en torno a rasgos escasos y de poco desarrollo, como la suspicacia. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, su profundidad es muy escasa, sin intervenciones ni interioridad, razón por lo que se trata aquí de un personaje plano, meramente figurativo. Por último, en *Halma* carece de interioridad, y los rasgos con los que se le diseña en esa ocasión resultan escasos. Se trata de un personaje plano aquí, en suma.

El siguiente personaje del que se ofrece aquí una revisión, Ramón Villaamil, representa uno de los ejemplos más fehacientes de cómo Pérez Galdós fue capaz de lograr una figura de gran complejidad a partir de quien, en apariencia, tan solo parecía un cesante pintoresco y gris. Así, mientras que en *Fortunata y Jacinta* Villaamil carece de profundidad, ya que es caracterizado de forma superficial en torno a unos escasos rasgos muy polarizados de su personalidad –vehemencia, cesantía, ansiedad–, en *Miau* la construcción de Ramsés II resulta muy compleja, ya que es dotado de interioridad, así como de gran cantidad de intervenciones discursivas, merced a lo cual Villaamil ha de comprenderse en esta ocasión como un personaje redondo, verosímil a la par que dotado de una faceta de excentricidad que le emparenta con una nutrida compañía de seres galdosianos muy similares. Tal como destaca Díez de Revenga, Villaamil acoge la perspectiva que se ofreció de él en *Fortunata y Jacinta* para experimentar un desarrollo sobresaliente en esta su segunda y última intervención, que le otorgará la categoría de memorable:

Su figura se engrandece conforme avanza la novela y crece, por su adversidad, en matices que le enriquecen y complican. Estaríamos ante lo que se ha denominado un personaje camaleónico, que va cambiando conforme avanza la narración y atraviesa muchos y muy diferentes estados (Díez de Revenga, 2007: 29).

Otro carácter galdosiano que debe tratarse aquí es Tomás Orozco, quien obtuvo notoriedad en el marco del binomio formado por *La incógnita* y *Realidad*. En la primera de dichas obras, su profundidad resulta muy escasa, ya que carece casi por completo de discurso, así como de interioridad. En ese sentido, su construcción en esta novela muestra a un personaje netamente positivo, invariable, razón por la que se le comprende aquí como plano e inverosímil. En cuanto a *Realidad*, no cabe duda de que el personaje está construido de forma mucho más compleja, aun a pesar de su carácter inverosímil como adalid bondadoso. Empero, puede afirmarse que Orozco en esta ocasión es un personaje redondo. En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, la profundidad del personaje es inexistente, dado que su participación en esta novela es meramente referencial, una circunstancia que es idéntica a la que puede advertirse en *Torquemada y San Pedro*, que cierra su ciclo particular.

En Federico Viera, por otro lado, se reduce la amplitud de su desarrollo, en rigor, a solo dos novelas. En *La incógnita*, Viera está bien caracterizado como un arquetipo de romántico maldito, muy caro al fin del siglo XIX. Empero, se trata de una figura superficial en ese caso, ya que carece casi por completo de discurso, así como de interioridad, y sus motivaciones como personaje son inexistentes. En cambio, en la novela dialogada *Realidad* su profundidad experimenta una transformación notable, ya que sus intervenciones, así como sus modalidades discursivas –incluidos los monólogos interiores– se incrementan mucho. De resultas de ello, este personaje se convierte en esta novela en un ente complejo, imprevisible y mucho más verosímil que en su primera aparición. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, por último, su aparición es meramente referencial, razón por la que su profundidad es inexistente.

Gonzalo Torres, por su parte, cierra esta nómina de figuras cuya mayor complejidad ha sido plasmada tan solo ocasionalmente. En la primera de sus apariciones, en *Tormento*, Torres no cuenta con profundidad alguna, ya que carece de interior e incluso de discurso propio. Los escasos rasgos de impertinencia, fatuidad y oportunismo le perfilan tan solo de manera superficial como a alguien previsible, aunque bien logrado. En cuanto a *La de Bringas*, aunque el personaje no adquiere profundidad –no hay evidencia de intervenciones directas por su parte, o de interioridad–, parece incorporarse a su trazado el matiz de la amabilidad impostada, lo que enriquece, en cierto modo, su construcción. En el caso de *Lo prohibido*, en cualquier caso, Torres adquiere complejidad, ya que se le incorpora discurso directo, el cual enriquece su construcción desde un punto de vista expresivo. A resultas de ello, sus intervenciones permiten proyectar en el lector un Torres menos maniqueo, redondo a pesar de carecer de interioridad. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* el personaje

no cuenta con ninguna profundidad, ya que apenas cuenta con apariciones o intervención. Se trata aquí de un personaje referencial, plano.

Personajes de profundidad consistente

Por lo que se refiere a aquellas figuras que ofrecen una construcción compleja más allá de una novela, se da paso en primera instancia aquí a Augusta Cisneros. En *La incógnita*, este personaje carece de verdadera profundidad porque no cuenta con interior, consecuencia lógica de que en dicha novela el narrador, el autodiegético Manolo Infante, jamás accede a los pensamientos de los demás. No obstante, se puede entender a Augusta como un personaje redondo por sus matices, verosimilitud e imprevisibilidad. En cuanto a *Realidad*, el personaje es redondo, complejo y verosímil, dotado de rasgos distintivos. En lo que se refiere a *Torquemada y San Pedro*, resulta interesante el contraste añadido a su construcción de personaje, ya que Augusta es introducida en un ambiente distinto, con un rol muy diferente al que tenía en sus dos novelas precedentes, lo que consigue, en resumidas cuentas, extender el concepto y comprensión global de este personaje al total de sus tres novelas.

En lo que se refiere a Augusto Miquis, el siguiente personaje aquí analizado, sus ochos apariciones le convierten en uno de los más utilizados en las novelas contemporáneas. En *La desheredada*, Miquis puede considerarse redondo. Además de contar con mundo interior y una expresividad variada, con registros falaces o irónicos, el personaje evoluciona dentro de la misma novela madurando y perdiendo alguna cualidad –livianidad– para ganar otras, como la responsabilidad. Su caracterización mediante cualidades como bondad, comicidad, alegría o lealtad no impide que pueda adquirir otras como responsabilidad, sensatez o contención, lo que genera una gran verosimilitud en él. En cuanto a *El amigo Manso*, el personaje no mantiene la profundidad de la anterior novela, ni adquiere ningún matiz novedoso respecto a esta. En *El doctor Centeno*, por otro lado, no se aporta ningún dato de relevancia en las dos escasas apariciones del personaje en la novela, de orden referencial. En *Lo prohibido* se ofrece una perspectiva de un Miquis pasando la mayor parte del tiempo en excursiones y vacaciones, lo que amplía, en cierto modo, su construcción como afamado profesional. Sin embargo, su complejidad no logra ampliarse, ya que no se favorecen sus intervenciones. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, la única aparición del médico no permite añadir ningún rasgo de relevancia a su configuración novelesca. En *Ángel Guerra* no se dota al personaje de interioridad ni de protagonismo en ninguna escena, pero es destacable el matiz de estoicismo que se incorpora a su carácter, dispar frente a la energía afín a su juventud. En *Torquemada y San Pedro* se observa como novedad en cuanto a la

construcción de esta figura su capacidad para emplear un lenguaje paliativo, falaz o eufemístico para esquivar ser sincero ante situaciones difíciles: «Ahora pienso que, en vez de esperar la mejoría..., mejoría segura, pero que tardará quizá dos, tres días...» (2019: 586). Por último, en *Tristana* puede corroborarse el rasgo añadido de su capacidad para dispensar mentiras piadosas.

Acto seguido, se aborda la figura del niño más trascendente entre los personajes de reaparición: Felipe Centeno. En *Marianela*, Celipín no encarna a una figura que presente excesivos matices. Se rebela contra su estado, pero esa es la tónica que persiste durante todo el texto: está descontento con su vida, y desea emigrar para ascender socialmente. Por lo tanto, se trata de un personaje plano aquí. En *La familia de León Roch*, en donde reaparece por primera vez, sus principales rasgos persisten: rebeldía, afán de aprender para mejorar y bondad. En contraste, en *El doctor Centeno* Felipe sí constituye una entidad notablemente compleja, que alberga características de discurso y comportamiento que le hacen imprevisible, verosímil. Así, aun cuando conserva rasgos definitorios como la lealtad, el personaje evoluciona incorporando la reflexión o la culpabilidad. En lo que se refiere a *Tormento*, si bien el transcurso normal de la novela presenta a un personaje más sencillo que en su anterior intervención novelesca –con sus características consabidas de bondad y lealtad–, los encuentros con Ido del Sagrario aportan profundidad a Felipe, ya que este se encuentra cómodo para revelar aspectos acerca de su interioridad.

Respecto a Francisco Torquemada, debe insistirse en la cualidad de transformación que evidencia en su extensa trayectoria galdosiana –nueve novelas–, que le otorgan un estatus superior. En *El doctor Centeno*, Torquemada no cuenta con profundidad alguna, ya que no posee interioridad ni discurso propio. Se trata de un carácter definido por escasos trazos: avaricia y crueldad. En cuanto a *La de Bringas*, su complejidad se acrecienta porque ya cuenta con discurso, e incorpora matices como una cierta peculiaridad expresiva o un rasgo mínimo de bondad, lo que ya particulariza la imagen previa de avaro implacable. En *Lo prohibido*, el prestamista es plasmado en su esquema básico de astuto usurero, sin más matiz o complejidad en sus escasas apariciones. En *Fortunata y Jacinta*, Torquemada cuenta con cierta amplitud expresiva, aunque esta le mantiene en unos límites esquemáticos de complejidad o profundidad, muy polarizado como personaje netamente negativo. En lo que se refiere a *Realidad*, está desprovisto de toda profundidad, así como de matices adicionales de valor. En *Torquemada en la hoguera*, en cambio, *el peor* se constituye como personaje complejo porque cuenta con interioridad, además de capacidad suficiente de discurso. Por otra parte, la riqueza de su configuración se acrecienta, lo que consigue un *Torquemada*

verosímil en esa ocasión, aun a pesar de que, en líneas generales, quede reflejado de una forma un tanto esquemática en cuanto a las características que le definen de simpleza, crueldad y avaricia. En *Torquemada en la cruz*, en todo caso, se le puede considerar dotado de una mayor profundidad. Torquemada cuenta con interioridad, una riqueza expresiva variada y que ha evolucionado, a la par que su comportamiento. Las distintas vacilaciones, junto con los cambios, logran una figura verosímil y con más matices aún que en las novelas anteriores. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, puede afirmarse que es redondo, complejo, saturado de matices que le hacen verosímil, aunque quizá un tanto previsible una vez que se ha perfilado una perspectiva histriónica para su línea de comportamiento. Por último, en *Torquemada y San Pedro* hay evidencias indudables de una figura compleja, ya que, además de la interioridad y la consabida expresividad léxica, se añade el matiz de su vacilación y lucha interiores.

Desde un punto de vista profesional, Guadalupe Rubín tiene un vínculo con Torquemada evidente. En *Fortunata y Jacinta*, es indudable que Lupe *la de los pavos* es compleja a la par que verosímil, ya que está dotada de capacidad expresiva completa, merced a la cual se evidencia su pensamiento o emociones. No obstante, se trata de un personaje fuertemente caracterizado, sin demasiados matices evolutivos, en torno a unos rasgos muy concretos y persistentes como el afán de control en todos los aspectos de la vida, así como la rigidez, la moralidad o cierto interés en la usura. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, su papel no cuenta con ninguna profundidad, toda vez que su presencia es meramente referencial. En el caso de *Torquemada en la cruz*, el trato recibido por esta figura no permite afirmar que ofrezca un personaje redondo, ya que este carece de discurso interior, así como de acceso de la misma índole por parte del narrador. Empero, es destacable el matiz transformado de enmienda –dialéctica y factual– que se le confiere, lo cual logra enriquecerla desde una perspectiva global. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, su profundidad es necesariamente mínima, superficial, ya que su presencia consiste en una referencia mediatizada por la ensoñación de su antiguo amigo Torquemada.

Por lo que se refiere a Isidora Rufete, sus dos intervenciones en las novelas contemporáneas han dejado la huella de un personaje notable en muchos sentidos. En *La desheredada* da vida a una figura profunda y compleja, que se desarrolla a lo largo de la novela a través de un proceso evidenciado perfectamente gracias a la pormenorización textual de su interioridad, así como de sus acciones/relaciones y su expresión discursiva. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, Isidora no recibe un tratamiento equivalente a *La desheredada*, ya que no posee interioridad ni desarrollo en las breves escenas en las que

interviene. En cualquier caso, su riqueza expresiva mantiene las expectativas para esta dimensión superficial de su construcción, ya que, en un sentido global, se han incorporado matices adicionales como la desesperación.

Otra mujer vinculada a Isidora en cuanto a su tipología galdosiana es Refugio Sánchez Emperador, cuya trayectoria abarca hasta cuatro novelas de Pérez Galdós. En *El doctor Centeno*, carece de cualquier profundidad, complejidad o matiz. Refugio tan solo se muestra en esta novela como un personaje extravertido, sociable y jovial. En *Tormento*, sin embargo, su profundidad adquiere relieve, ya que su discurso se amplía y enriquece; por otro lado, el narrador accede a su interior. Además de ello, Refugio se perfila en su calidad de figura marginal no exenta de ciertos matices positivos, lo que contribuye a lograr una figura bien caracterizada, compleja aun a pesar de las deficiencias en cuanto a interioridad. Por último, en *La de Bringas* este personaje es también caracterizado con acierto, aun a pesar de no contar con interior. Aun así, debe señalarse que en esta ocasión Refugio no cuenta con otras dimensiones o matices que la enriquezcan. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, su profundidad es necesariamente escasa, debido a que la cantidad y calidad de sus intervenciones no permiten añadir demasiado a su configuración.

La siguiente figura que aquí es sometida a escrutinio es Jacinto Villalonga, cuya trayectoria novelesca se extiende a lo largo de seis novelas. En *Lo prohibido*, cuenta Villalonga con escasa profundidad, toda vez que no cuenta realmente con discurso propio, y carece de interioridad. Por otra parte, su construcción no ha sido ampliamente tratada, razón por la que resulta un personaje plano, caracterizado por escasos valores que le sitúan cercano al pícaro moderno. En *Fortunata y Jacinta* esta figura adquiere más profundidad, aun a pesar de que no cuenta con vida interior. Empero, las manifestaciones del personaje aumentan, así como las informaciones que el narrador y otros personajes vierten sobre él, configurándolo como un ente más verosímil y, por lo tanto, redondo. En *La incógnita*, Villalonga no cuenta con profundidad, así como con un desarrollo suficiente de su personalidad, ya que carece en gran parte de discurso propio. Así, está fuertemente polarizado en torno a sus características de simpático granuja inmoral. En cuanto a *Realidad*, su profundidad es mayor, a pesar de no contar con discurso interior. En este sentido, el diletante cuenta con mayor número de parlamentos, los cuales varían de tono en consonancia con los interlocutores o las situaciones. Por lo tanto, puede afirmarse que aquí Villalonga es verosímil, impredecible. En *Torquemada en el purgatorio*, por su parte, su profundidad resulta inexistente, toda vez que la cantidad y calidad de sus intervenciones son muy escasas. En cuanto a *Halma*, en

última instancia, Jacinto no cuenta con profundidad; tan solo puede corroborarse el doble jaez de su comportamiento social.

El caso de José Ido del Sagrario, tratado a continuación, supone un ejemplo claro de cómo puede ser dotado de complejidad un personaje sin que este cuente con un desarrollo interior evidente. En *El doctor Centeno* su configuración responde a la de una figura casi caricaturesca, matizado poco a poco en progresión hasta el final de la novela, en donde muestra registros distintos, más verosímiles y alejados del personaje histriónico que representa en la primera parte de esta novela. Aun a pesar de carecer de interioridad, el trazado de Ido es rico, evoluciona, por lo que puede afirmarse que se trata de un personaje redondo ya en esta primera novela. En lo que se refiere a *Tormento*, su profundidad es inexistente, aunque puede señalarse en cuanto a su construcción como personaje la dualidad que se evidencia en su expresión discursiva, lo que permite suponer una faceta más: la falacia. En cuanto a *Lo prohibido*, no es posible incorporar ningún matiz a su construcción, ya que su intervención es poco menos que anecdótica. En ese caso, el conocimiento que tiene el lector galdosiano de Ido actúa, mediante inferencia, para lograr un resultado: su fama como novelista folletinesco le proyecta como a un cronista escasamente fiable para las memorias que José María Bueno le encarga. En *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, esta figura se enriquece y hace más profunda, más compleja. Se le dota de mayor espacio para su interioridad –si bien esta está provista por el narrador en muchas de las ocasiones–, y se le añaden más facetas a sus comportamientos, que se tornan imprevisibles.

Otro personaje de gran predicamento es, sin duda, Manuel Pez, figura construida en buena parte también mediante sus acciones y su discurso. De *La desheredada*, la primera de sus apariciones en el mundo de la novela, no puede inferirse que se trate de un personaje profundo, porque, aunque perfilado en torno a unas características básicas –incluyendo la extensa semblanza, así como sus relaciones familiares–, no está desarrollado en lo que se refiere a su expresión, su interioridad o sus acciones, que están reducidas a la mínima expresión en esta novela. En *El amigo Manso* o en *Tormento*, la profundidad de Pez resulta escasa, toda vez que la información acerca de este carece de perspectiva interna. En cuanto a *La de Bringas*, aunque su interioridad no ha sido atendida en demasía, no cabe duda de que el tratamiento ejercido aquí logra un personaje redondo, pleno de matices y con los suficientes datos para hacerlo creíble, verosímil. En *Fortunata y Jacinta*, Pez tan solo aparece en una ocasión, motivo por el que no puede añadirse ningún dato significativo al respecto. En *Miau*, Manuel Pez no cuenta con voz o intervención propias, pero se expande en esta novela la dimensión suspicaz, cínica que representa su forma de actuar en la vida. De

La incógnita no se puede añadir nada de interés a su construcción, ya que su papel es insignificante. En la novela dialogada *Realidad* el personaje no cuenta con el suficiente desarrollo, así como tampoco información suficiente que permitan añadir ningún aspecto adicional a su caracterización. En cuanto a *Ángel Guerra*, su tratamiento destaca porque se añade una faceta desconocida como la agresividad en su discurso, además del hecho de que sea igualmente atacado verbal y físicamente en una ocasión. Por último, la aparición breve de esta figura en *Torquemada en la Cruz* no aporta nada significativo para este apartado.

La última figura abordada en este apartado dedicado a la profundidad del personaje recurrente es Rosalía Bringas, o Rosalía Pipaón. En *Tormento*, aunque con cierta interioridad, Rosalía no resulta tan compleja como en el caso de *La de Bringas*, en donde su protagonismo le permite manifestar más matices en un desarrollo evidente respecto a la primera de sus novelas. En *Tormento*, Rosalía daba vida a una mujer en cierto modo arquetípica y pétrea, determinada por la maldad que la definía y que, en resumidas cuentas, la hacían previsible. En cambio, en *La de Bringas* esta figura adquiere mayor complejidad, se enriquece ante nuevas situaciones, que posibilitan una Rosalía verosímil e imprevisible, un auténtico personaje redondo en esa ocasión. En lo que se refiere a *Lo prohibido* o *Ángel Guerra*, por el contrario, su profundidad se desvanece, ya que no cuenta con intervenciones activas ni discurso; se trata en ambos casos de un personaje plano, finalmente.

Conclusiones parciales

Debe destacarse, ante todo, una consideración que ha sido expresada en distintos puntos a lo largo del proceso de análisis que se ha plasmado en este apartado. El acceso interior no constituye un rasgo identificativo fundamental para estos personajes. En ese sentido, el nivel de riqueza que estos pueden llegar a plasmar en la novela no es una consecuencia directa de ese factor, lo que permite que haya un número considerable de estas figuras caracterizadas exitosamente partiendo de otros elementos configuradores como las diversas voces de la novela, o sus acciones, primordialmente. Si bien hay excepciones, la inmensa mayoría de estas figuras carecen, por lo tanto, de interioridad en sus reapariciones, lo que no se constituye como un obstáculo para que presenten rasgos de complejidad e incluso de desarrollo, ya que se añaden otros elementos a la construcción original del personaje. De ese modo, se ha podido comprobar que, en algunos casos –aun sin ese acceso interior–, mediante rasgos *superficiales*, esta dinámica consigue que, mediante matizaciones posteriores, el lector galdosiano obtenga una comprensión más intensa de muchas de estas figuras, a pesar de su supuesta simplicidad aparente.

4.5.3 *Discurso del personaje*

La dimensión de la expresividad discursiva del personaje representa una de las principales y más interesantes fuentes de información acerca de este, desde varios puntos de vista. No cabe duda de que la subjetividad inherente a su voz presenta el rasgo de una fiabilidad sujeta en todo momento a ese factor, pero, precisamente debido a ello, este debe ser considerado como un elemento configurador de gran relevancia. En ese sentido, resulta pertinente considerar que, en lo relativo a la propia voz de la figura galdosiana recurrente, resulta un indicador valioso tanto la información que este provee como la particularidad de su expresividad, la cual es uno de los rasgos que más y mejor construye esta identidad en la percepción del lector. Así, en lo que se refiere a la dimensión del contenido, los diferentes temas que un personaje aborda resultan una dimensión imprescindible de su configuración. Por lo que respecta a la forma, por otra parte, a través de las muchas posibilidades que los modos discursivos ofrecen, los personajes más pertinentes serán atraídos a este apartado para plasmar no solo aspectos sobresalientes desde el punto de vista de su valor o variedad formal –registros, estilos, particularidades idiosincrásicas, entre otras posibilidades– sino, asimismo, en cuanto a la evolución o, en su caso, transformación que pueda producirse en las diversas apariciones de aquellos que pertenecen a esta nómina.

Como bien señala Álamo Felices, el discurso del personaje constituye una forma indirecta de caracterizarlo (2006: 196). En ese sentido, este estudioso parece incidir en el proceso de inferencia que el lector activa cuando una u otra figura es mostrada actuando, ya sea dialécticamente –como es este caso– o por medio de sus acciones. Valles Calatrava, por su parte, alude precisamente a la clásica dicotomía que anticipara Aristóteles entre la actuación y el carácter, incluyendo en el *hacer* las actuaciones internas –en la novela, plasmadas mediante el acceso del narrador omnisciente o gracias al monólogo interior– y las actuaciones verbales, que permiten todas las posibilidades discursivas e incluso prosódicas (2008: 167-168). Este mismo estudioso abordó el proceso de individuación de la figura novelesca mediante su discurso, una posibilidad que se gradúa en función de la cesión parcial o completa de la palabra en distintos niveles como el discurso indirecto, el discurso indirecto libre, el discurso directo libre o el libre fluir de la conciencia. Respecto al verismo e independencia de la voz del personaje, Valles recuerda la perspectiva sociológica de Bajtin expresada en su teoría acerca del dialogismo, en virtud de la cual cierto tipo de novelas –paradigmáticamente, las de Dostoievski y Tolstoi– serían capaces de dar cabida a un verdadero universo de voces únicas –reflejo, a su vez, de una posición social, una profesión,

entre otras–, exento de la clásica jerarquización dominada por el narrador (Valles Calatrava, 2008: 175-178). Sobre esta cuestión, no cabe duda de que en una trayectoria creativa tan extensa como la del novelista español no pueden establecerse absolutos en cualquier sentido. No obstante ello, no resulta aventurado afirmar que las figuras galdosianas cuentan, en gran medida, con una voz suficientemente particularizada, uno de los rasgos que mayor veracidad otorga a las novelas contemporáneas. Por lo que se refiere a términos relacionados con la adecuación discursiva, así como con la particularización individual del discurso tales como registro, nivel, estilo o temática, se han seguido los conceptos y denominaciones empleados habitualmente en el campo de la sociolingüística por autores como Moreno Fernández (2017: 91-110), así como Casalmiglia y Tusón (2019: 315-326).

En relación con la caracterización lingüística que Pérez Galdós imprimió a lenguaje novelesco, Ricardo Gullón argumentó que el autor español, entre sus muchas virtudes, fue capaz de lograr un difícil equilibrio entre la precisión y la prolijidad, entre la economía lingüística y la abundancia expresiva, siempre ajustada al contenido y a sus fines artísticos (R. Gullón, 1973: 261). Señala asimismo este estudioso que el personaje galdosiano posea una voz siempre distintiva, verosímil:

En él hallamos lo coloquial sin afectación y una diversidad acomodada a la de los personajes: cada uno habla su lenguaje propio: los niños, como tales; los locos, sin exageración ni melodramatismo; la gente del pueblo, sin excesivo pintoresquismo; los comunes, a su modo... Y Galdós fue de los primeros en conseguir que el lenguaje conversacional sirviera para expresar los estados mentales más complejos (R. Gullón, 1973: 261-262).

Al hilo de esa misma idea, R. Gullón añadía que figuras como Fortunata, Francisco Bringas, Torquemada y tantos otros reflejaron una adecuación admirable, que los identifica incluso a través de su temporalidad interna: «Los cambios de posición de Torquemada se reflejan sobre todo en su modo de hablar y en su adquisición de vocablos refinados. Es frecuente que una regresión a situaciones pasadas vaya acompañada del retorno a usos lingüísticos abandonados» (R. Gullón, 1973: 262). De igual modo, Gullón destacó en otra ocasión la evidente atención que Galdós dispensó al propio lenguaje, una dinámica metalingüística reflejada especialmente en el citado Francisco Torquemada, quien recibirá en este apartado una atención muy relevante: «El motivo del lenguaje, fundido con el tema de la posición y ascenso social del protagonista, es un caso de operación metalingüística sostenida a lo largo de muchas páginas» (R. Gullón, 1979:128). Coincidió sobre ese punto W. Shoemaker, quien alababa la destreza de Galdós para perfilar la construcción de sus

personajes mediante ese recurso (1980: 188). Asimismo, este estudioso recordaba que José de Onís, por su parte, adujo dos grandes méritos de estas construcciones discursivas:

Galdós obliges the reader to draw near to a character from the character's own psychological point of view and achieves this through the conversational idiomatic and ready-made phrases that simultaneously both suit and reveal the character on the one hand, on the other, draw the reader into his orbit¹³⁸ (Shoemaker, 1980: 189).

Por su parte, desde el punto de vista del verismo social, Pardo Bazán destacó el gran trabajo de Pérez Galdós en ese aspecto, en una cita recobrada por J. Schraibman en donde además enfatizaba su destreza estilística:

los personajes de Galdós hablan como los hombres de su tiempo [...] Hablan la misma lengua clara y española del que les dio el ser [...] sería excesivo tomarla por trasunto literal del habla corriente. Hay en ella un concienzudo trabajo de eliminación depurativa, que da, hacia los últimos tiempos en algún rebuscamiento casticista; pero es siempre exacta, rica en términos propios de todo oficio o profesión, y refleja los rasgos generales del lenguaje del pueblo, no como un espejo, sino, más bien, como una fotografía de cierto empaque y compostura¹³⁹ (Schraibman, 2016: 574).

En cualquier caso, ninguna opinión como la del propio novelista podría reflejar de una forma tan modesta la singularidad con la que supo revestir las diferentes voces de sus creaciones: «Y de los tipos, de los personajes, no todos son de mi estilo. Muchas veces entran sin querer yo, pero me pongo a mirarlos desde mi rincón, les doy cierto sesgo...¹⁴⁰» (Schraibman, 2016: 582).

Las voces de los personajes recurrentes

El primero entre las figuras consideradas como plenamente recurrentes que es tratado bajo la luz de esta perspectiva es Alejandro Sánchez Botín. En *La desheredada*, este personaje cuenta con un registro expresivo culto. Se expresa aquí por medio del discurso directo, pero asimismo a través del discurso restituído, con el que un personaje como Isidora Rufete le cita: «¡Qué tonillo toma! (Remedando voz de hombre.) “Señora, yo me gasto con usted mi dinero, y usted ha de ser para mí...”» (Pérez Galdós, 1994a: 739). También Botín

¹³⁸ «Galdós obliga al lector a acercarse a un personaje desde su propio punto de vista psicológico, y logra esto por medio de los dichos y giros idiomáticos que, simultáneamente, por un lado, encajan y muestran al personaje, y, por el otro, llevan al lector a su órbita». (Traducción personal).

¹³⁹ Esta intervención de Emilia Pardo Bazán, fechada en 1920, provienen, según afirma José Schraibman, de anotaciones de Chonon Berkowitz.

¹⁴⁰ Esta cita la recupera José Schraibman de una entrevista que Pérez Galdós concedió a Luis Bello para el periódico *El Sol* poco antes de morir.

emplea el soliloquio: «Estas mujeres locas –murmuró gruñendo–, si comprendieran su interés; si supieran apreciar lo que valen las relaciones con una persona decente...» (1994a: 750). La temática de su discurso en esta novela gira, por motivos obvios, en torno a la posesión de Isidora, sobre la traición, el dinero y la posición social. Su tono es altisonante, sentencioso y sin ningún coloquialismo; una particularidad expresiva suya es la proliferación del vocativo usted: «Mucho me enfada [...] que haya usted ido sin mi permiso a la romería. Pero hubiera perdonado fácilmente esa falta. Otras no se pueden perdonar... [...] Estoy aquí desde las cuatro, esperándola a usted para decirle que se porta conmigo de una manera infame» (1994a: 746). En cuanto a *La de Bringas*, no cuenta con discurso propio. En lo que se refiere a *Lo prohibido*, su voz está presente mediante el discurso restituido, empleado por el narrador: «repetía la sagrada fórmula “España derramará hasta la última gota de su sangre en defensa etcétera”» (1994c: 352); además, se le atribuye una declaración en boca de otro personaje, para evidenciar su afamada gula: «”Esto no pasa más que aquí. Vale más ir a un mal restaurant”, de seguro diría» (1994c: 362). La temática de sus palabras en esta novela gira en torno a la política y la comida. En *Fortunata y Jacinta* Sánchez Botín no cuenta con discurso, ya sea este directo o indirecto; otro tanto sucede en *Miau*, novela en la que el personaje aparece en una sola ocasión en la voz de Ramón Villaamil. Por último, en *Torquemada en el Purgatorio*, esta figura no cuenta con voz propia, aun a pesar de que el narrador cuenta que Botín está opinando acerca de un asunto.

El siguiente carácter tratado aquí es Arnaiz *el gordo*. En *Tormento*, el personaje se expresa por medio del discurso directo y del discurso restituido, este último rescatado por el narrador: «Hoy he pagado el Londres a 47,90» (Pérez Galdós, 1994b: 753); además, por medio del discurso indirecto, que emplea otro personaje: «Eres un topo, y todo lo has de hacer a la chita callando. Arnáiz le dijo ayer a Bringas que sí, que te casabas» (1994b: 754). El registro de este personaje es culto, y su estilo es cortés; en lo que se refiere a su temática, trata temas relacionados con los negocios, el mundo financiero y el decoro social. En lo que se refiere a *Lo prohibido*, no cuenta con discurso propio. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, Arnaiz se expresa por medio del discurso directo con preferencia, y sus intervenciones son mayores que en las anteriores apariciones. En esta novela, el nivel de su discurso es estándar, con un cierto uso coloquial del lenguaje: «tú por tu madre y yo por mi abuela, somos Trujillos netos, de patente [...] allá por los tiempos del motín de capas y sombreros. No lo invento yo» (1993a: 18). Los temas principales de los que este personaje trata en esta novela son las finanzas, el comercio textil y la genealogía de su familia.

En cuanto a Basilio Andrés de la Caña, puede señalarse en primer lugar que en *El doctor Centeno* su registro es culto, con terminología del orden financiero; además, cuenta con la particularidad de emplear el término *déficit* con frecuencia: «Ese cáncer es la Hacienda, ese cáncer es la cuestión económica, ese cáncer es el estado del Tesoro, ese cáncer es el déficit ...» (1994b: 446). Su estilo es sentencioso, altisonante, relacionable con el discurso más que con el diálogo: «El déficit, señores, sube ya a la aterradora cifra de ochenta y cinco millones, y no hay que fiarse de lo que diga el ministro» (1994b: 446). La temática que emplea de la Caña parece versar acerca de la marcha económica y política del país. En *Fortunata y Jacinta*, esta figura emplea el particularismo terminológico de *mi ramo* para referirse al Ministerio de Hacienda: «cuando estaba en mi ramo, llegué a veinticuatro por mis pasos contados [...] El día que vuelva a *mi ramo*, no admito credencial que sea inferior a treinta» (1993a: 589). Además, emplea otros términos repetidos como *meditemos*, *misterios* o *yo me lavo las manos*: «—Pero qué es? —¡Misterios!... Sagasta está disgustado» (1993a: 592); «lo que yo sé es que esto está muy malo. Digo con Lorenzana: Meditemos» (1993a: 593); «Bueno, mi señor don Evaristo, usted crea lo que quiera. Yo me lavo las manos» (1993a: 594). Por otro lado, la temática discursiva de Basilio gira en torno a la política nacional, al empleo y la economía, dimensiones todas ellas sobre las que se arroga autoridad. Además del discurso directo, el personaje emplea en esta novela el monólogo interior: «”Siempre me caen a mí estos turrones.” Ocurre en secretaría que no se conocen los antecedentes de tal o cual cosa...” ¡Ah! la Caña lo sabrá”» (1993a: 1011). En *Miau* y en *Ángel Guerra*, en cambio, el personaje no cuenta con discurso propio, lo que trunca su desarrollo.

En lo que se refiere a Cándida García Grande, cabe indicar que en *El amigo Manso* destaca, en primer lugar, su escasa fiabilidad: «A ver, ¿cuánto te parece que darán por esto? Es hermosa pieza. Sé que la marquesa de X daría diez o doce duros; pero si lo quieres para tu coleccioncita, tómalo por cuatro y dame las gracias. Ya ves que por ti sacrifico mis intereses... una cosa atroz» (1994b: 29). Cándida se expresa normalmente aquí por medio del estilo directo, pero también emplea la expresión escrita en forma de breves notas de índole práctica: «Irene tiene vergüenza de pedirte un libro bonito que leer. A mí mándame una novela interesante o, si lo tienes, un tomo de causas célebres» (1994b: 35); emplea, por otra parte, a menudo expresiones enfáticas, numerosas interjecciones, frases admirativas, expresiones hiperbólicas, así como oraciones truncadas mediante reticencias; por otra parte, una particularidad es el continuo uso de atroz como adjetivo: «¡Qué atrocidad!... Parece increíble lo que he gastado en la reparación de los muebles de mi sala... Los tapiceros del

día son unos bandidos... Una cosa atroz, hijo... ¡Ah! ¿No te lo he dicho? Sí, me parece que te lo he dicho...» (1994b: 29). La temática predominante que trata esta figura gira en torno al dinero: el trato, intercambio, venta, préstamo, su posesión o su carencia. En lo que se refiere a *Tormento*, se expresa en forma dialogada, empleando en su expresión términos de comparación hiperbólicos «Note usted estos pasillos. Si esto parece la plaza de toros...» (1994b: 635), o un término característico del personaje, *atroz*: «Es una cosa atroz, una cosa atroz –afirmó repetidas veces la de García Grande» (1994b: 792). Además, se introduce la expresión verbal del personaje por medio del discurso restituido, así como del sumario diegético: «según opinión de doña Cándida, era un museíto muy mono [...] habló de los pucheritos agrupados como si se estuvieran diciendo un secreto» (1994b: 791). En *La de Bringas*, se expresa con sus rasgos característicos más sobresalientes: oraciones falaces «Anda algo atrasada ahora la cobranza de los alquileres de mis casas» (1994c: 23), reticencias «el cuarto de la generala está lleno de albañiles... ¡Es un horror!..., se cae un tabique..., el estuco perdido...» (1994c: 19), particularismos «Es esto un horror, una cosa atroz...» (1994c: 19), además de expresiones hiperbólicas, o diminutivos y aumentativos. En esta novela, esta mujer se expresa mediante el estilo directo normalmente, pero asimismo a través del discurso indirecto, restringido al narrador.

En lo que se refiere a Cándido Samaniego, en otro orden de cosas, se ha constatado que en *Lo prohibido* tan solo hay una muestra de su discurso, en estilo directo; en esta manifestación, aborda un tema financiero: «Liquidará pasado mañana lunes o el martes [...] Lo tengo por indudable. Es que le coge una porción de millones dos reales, y por bien que él vaya, siempre necesita un día o dos para prepararse» (1994c: 635). Como se puede comprobar, de esa muestra se extrae que su registro es estándar, sin coloquialismos ni rasgos particularizadores. Por otra parte, Samaniego emplea terminología especializada del ámbito económico. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, se ofrece su voz mediante la forma del discurso restituido: «si tenía ocasión le soltaba indirectas tan suaves como ésta: “Mire usted que no puedo más. Siempre me está usted diciendo que la semana que entra, y francamente... sentiré verme obligado a dar un paso que...”» (1993a: 605). De esa muestra única puede extraerse que Cándido se expresa con cortesía, y que su registro es estándar, carente de peculiaridades llamativas. En cuanto a su estilo, destaca el uso de reticencias, o la expresión de términos absolutos, terminantes. La temática, en otro sentido, versa en torno a asuntos económicos, en la línea habitual para Samaniego.

Carlos María Cisneros, por su parte, reduce la mayor parte de su trayectoria a *La incógnita y Realidad*. Su voz en *La incógnita* es expresada principalmente mediante el estilo

directo –que muchas veces es reflejado gracias al discurso restituido–, pero también mediante el indirecto. Además, también se emplea el discurso indirecto libre, gracias al narrador: «oí la voz de Cisneros en la pieza inmediata, riñendo con los criados, llamándoles idiotas, embusteros y enredadores. Pedía su ropa, no ésta, sino aquélla. El gabán de pieles no, ¡zopenco!... sino el otro...» (2001b: 332). En lo que se refiere a su registro, este es estándar, salpicado de cultismos, pero asimismo de expresiones coloquiales y metáforas lexicalizadas; por otra parte, la coherencia y la cohesión textual de su discurso, a veces, no es adecuada:

También tratarán de meterte en la cabeza esa monserga de la paz... que necesitamos paz para prosperar y enriquecernos con la... la... industria, la agricultura... y dale que le darás. Esto, chico, es como si al que no tiene que comer se le dice que se siente a esperar que le caigan del Cielo jamones y perdices»; «¿Creéis, hijos míos, que el autor del Cantar de los Cantares habría compuesto este delicioso poemita si en vez de andar con las piernas al aire hubiera gastado pantalones?... No admito distingos: contestar sí o no... ¿Creéis que Miguel Ángel habría hecho el Moisés y pintado el techo de la Capilla Sixtina si en su tiempo se hubieran usado los sombreros de copa, los informes de Academias, los estudios de estética y los paraguas?... Sí o no... No se me escapen por la tangente... Lo que hay...» (Pérez Galdós, 2001b: 302; 307).

Este personaje emite asimismo largos parlamentos en esta novela, preferentemente acerca de los sistemas gubernativos. En lo que se refiere a la temática de su discurso, gran parte de esta versa sobre arte pictórico, del que se afirma experto, pero también sobre el decadente estado de la sociedad, acerca del nefasto rumbo de la política nacional y sobre los supuestos infundios que corren acerca de la implicación de su hija Augusta con la muerte de Federico Viera. En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, Cisneros se expresa exclusivamente mediante el estilo directo, en un registro cercano a la informalidad, con numerosas expresiones coloquiales y metáforas lexicalizadas: «Toma, cuando le manden. Él está ya con la espuerta al hombro» (2001b: 511); «Todos dicen que van de tacón, y de lo que van es de zapatilla. Perdone usted, Aguadito de mi alma [...] ¡ay qué gusto, morena!, pues en aquella bendita Aduana de Dios, con las manos bien arremangadas» (2001b: 512). Además del diálogo, el personaje se vale del soliloquio para expresarse: «CISNEROS, para sí. ¡Pobrecita mía, cuánto padece!» (2001b: 833). Al margen de esto, Cisneros es asimismo capaz de emitir un discurso de registro culto: «detesto los rodeos y parábolas. ¿De qué nefando contubernio se trata? Decídmelo; ya sabéis que lo admitiré, porque en su propia naturaleza lleva el hecho de la verosimilitud» (2001b: 715). En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio* y *Torquemada y San Pedro*, respectivamente, ya no cuenta

esta figura con discurso, dado que ya se le refiere como fallecido en el pasado. Así, tan solo su hija Augusta actúa como fuente informativa sobre el pasado de Cisneros.

Cornelio Malibrán, por otra parte, comparte la misma procedencia novelesca. En *La incógnita*, su expresión discursiva procede, principalmente, del estilo directo, cuyo registro es culto, exento de incorrecciones, aunque con empleo de ciertas metáforas lexicalizadas; emplea el trato de cortesía siempre en esta novela: «Por Dios, amigo Infante; considere usted que a nosotros nos corresponde juzgar estas cosas con un criterio racional y no con el de la patulea» (2001b: 460). En lo que se refiere a la temática de sus intervenciones, estas giran principalmente acerca de pintura, de relaciones sociales y sobre la muerte de Federico Viera. En cuanto a la novela dialogada *Realidad*, emplea aquí oraciones admirativas, así como enunciados truncados, que le confieren un estilo melodramático; empero, su registro es igualmente culto en todas sus intervenciones dialogadas: «Aunque usted me riña, aunque me mande apalear y me arroje de su casa, persistiré... Soy la terquedad personificada, y me crezco al castigo. Y bien podrá suceder que la desesperación me lleve al suicido, a la locura... ¡Qué responsabilidad para usted!» (2001b: 515). Además del diálogo y el soliloquio, el personaje utiliza un largo parlamento en solitario. Una de las peculiaridades más destacadas de su discurso es su capacidad para mostrar una falsa actitud servil ante ciertos interlocutores: «Don Carlos, a sus órdenes» (2001b: 520); «he tenido el honor de que me gane usted seis duros» (2001b: 542). Ese contraste se manifiesta asimismo cuando Malibrán se expresa mediante soliloquio, en el cual su registro y tono son informales: «¡Esta condenada... hasta se permite ponerme en solfa... a mí! [...] dejarme ganar cinco o seis duros, adorando la peana por el santo! [...] A este tío quisiera yo darle un disgusto» (2001b: 521). Además de la falacia, está capacitado para usar la ironía y el sarcasmo: «Compadézcame usted en vez de zaherirme por lo que sé. Y sé más, [...] mucho más de lo que usted cree» (2001b: 664). En cuanto a la temática de las intervenciones de este personaje, buena parte de esta gira alrededor de su cortejo infructuoso a Augusta Cisneros, así como la situación de chantaje que le plantea en relación con su esposo, Tomás Orozco. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, su voz es incluida mediante discurso indirecto (2003a: 51), desde el que prosigue sus actividades difamatorias.

El siguiente personaje tratado aquí es Cristóbal Medina. En *Lo prohibido*, la temática de su discurso versa, sobre todo, acerca de asuntos económicos, así como de la moralidad en el marco de su escala social: «Es usted incorregible, y al fin las pagará todas juntas. Agradezca usted que hasta ahora no ha dado más que con bobos [...] Es usted una mala persona» (1994c: 614). En lo que se refiere a la modalidad discursiva, Medina se expresa

aquí de forma indirecta (1994c: 512), así como directa: «Esta liquidación va a dar algunos disgustos –gruñó Medina–. Sainz me tiene que aflojar diez mil pesetas, Cecilio setenta y cinco mil» (1994c: 544); «Hijo mío, ahora sí que ha hecho usted un pan como unas hostias» (1994: 639). Además, se ofrece su discurso de manera restituida: «Los sucesos de Badalona le habían llegado al alma. “¡Qué horror!, cuando creímos que ese cáncer de los pronunciamientos estaba cauterizado...!» (1994c: 488). En lo que se refiere a su registro, este es estándar, exento de cultismos pero también de incorrecciones o particularidades notorias. Medina emplea el tratamiento de cortesía, y el único rasgo que aleja su discurso de un uso neutro por completo es la utilización de metáforas lexicalizadas. En lo que se refiere a *Ángel Guerra*, no se ofrecen muestras directas o indirectas de su discurso. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el siguiente extracto en estilo directo podría ser obra suya¹⁴¹: «Es hombre tosco [...] hombre de trabajo, y como tal, de palabra difícil. ¡Pero qué inteligencia, señores! ¡Qué sentido práctico, qué serenidad de juicio, qué puntería para dar en el blanco de todos los asuntos!» (2003a: 578). Como se puede inferir a partir del anterior fragmento atribuible al personaje, la temática de este gira en torno a asuntos predilectos de este como el sentido práctico de la vida, la economía y la adecuación social, todos ellos perfectamente coherentes con la idiosincrasia de Medina. En lo que se refiere al registro lingüístico, este no destaca por exceso o defecto, y no presenta particularidad de ningún tipo.

Por lo que se refiere a doña Malvina, puede afirmarse que no cuenta con discurso propio en *Fortunata y Jacinta*. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, el narrador ofrece un sumario diegético del personaje: «dijo en mal español cuatro frescas» (2003a: 19). La temática de esta breve muestra gira en torno al comportamiento y a la ética de José Bailón. En el caso de *Tristana*, su discurso se introduce exclusivamente bajo la forma del modo indirecto: «dice mi maestra que tengo unas disposiciones terribles [...] Asegura que en seis meses sabré tanto inglés como Chaskaperas o el propio Lord Mascaole» (2008b: 210). De las escasas muestras de discurso indirecto del personaje puede extraerse que la temática de su discurso gira en esta novela acerca de las posibilidades educativas de Tristana, así como de la literatura de William Shakespeare.

La siguiente figura tratada, doña Nicanora, ve reflejada su voz en *El doctor Centeno* de un modo especial. La inmensa mayoría de su discurso proviene del discurso indirecto, merced al cual otro personaje refiere el suyo: «Dice mi mamá que si por casualidad tienen un pedazo de pan, o bien tres cuartos» (1994b: 557). Por medio de ese cauce, es posible

¹⁴¹ La atribución no es completamente efectiva porque esta muestra procede del banquete ofrecido en homenaje a F. Torquemada. El *ordinario* de Medina es señalado como uno de los asistentes.

deducir que se trata de una persona muy chismosa, con un discurso cercano al registro vulgar, salpicado de coloquialismos: «Mamá salió a la puerta, y se persignaba oyéndolas. Dice que las dos son un buen par de *chubascas*¹⁴²...» (1994b: 558). También se emplea el discurso restituido para atraer el suyo: «Nicanora, que es una pólvora, se impacienta y me dice: “si tan largo me lo fías...”» (1994b: 562). Con todo, se obtiene una muestra auténtica de su voz en una ocasión, mediante el estilo directo: «¡Ay, hijo! —exclamó doña Nicanora afligidísima—. Cuánto siento no poder dártelo» (1994b: 582). En lo que se refiere a la temática de su discurso, la predominancia clara la obtiene el comentario acerca de los distintos sucesos que ocurren en el edificio, particularmente en torno a la vida de Alejandro Miquis y de quienes le visitan. En *Tormento*, nuevamente se expresa por medio del discurso indirecto: «Nicanora asegura que aumento dos libras por mes...» (1994b: 619). No obstante, también se emplea el estilo directo: «Nunca la he visto tan guapa» (1994b: 865). El registro de doña Nicanora en esta novela es estándar, exento de vulgarismos o incorrecciones; se expresa con corrección y tratamiento de cortesía cuando es necesario: «¡Ah! ¿Es usted? [...] Está mejor. Ayer se levantó. Hace un rato ha comido muy bien... No necesita el señor llamar. He dejado la puerta abierta, porque vuelvo en seguida» (1994b: 864). Aun así, se expresa, en ocasiones, a través de un estilo coloquial: «Ésta que emplea tanto tiempo en lavarse, no puede ser cosa buena... Digan lo que quieran, la mujer honrada no necesita de tanta agua» (1994b: 682). En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta gira acerca de Amparo, así como de la hermana de esta, Refugio. En *Fortunata y Jacinta*, la expresividad del personaje se enriquece con más particularismos; el registro es vulgar, con usos coloquiales frecuentes e incorrecciones: «*Aquí*¹⁴³ José tiene poca suerte... es muy honrado y le engaña cualisquiera. El público es cosa mala, señoras, y suscriptor hay que no paga ni aunque le arrastren. Luego, como el mes pasado perdió aquí [...] un billete de cuatrocientos reales» (1993a: 189). En lo que se refiere a la temática de su discurso en esta novela —expresado exclusivamente en forma de estilo directo esta vez—, trata su penosa condición de vida, así como la de su esposo e hijos.

En el caso de una figura como doña Perfecta, tan remarcable en el ámbito del universo galdosiano, ya se ha aludido al contraste que supone su protagonismo respecto a su única reaparición, que tiene lugar fugazmente en *La familia de León Roch*. En la primera de sus novelas, la calidad y cantidad de sus intervenciones es amplia, no así en la novela citada, en donde su voz está ausente por completo, razón por la que su evolución comparada no

¹⁴² En cursiva en el original.

¹⁴³ En cursiva en el original.

reviste un interés destacado. Desde el punto de vista de la modalidad, esta figura se expresa de forma preferente mediante el estilo directo, cuyo registro es estándar, con uso del trato de cortesía en ciertas situaciones: «Es el señor Penitenciario de esta santa catedral [...] persona a quien estimamos mucho y de quien espero serás amigo. Siéntese usted, señor Inocencio» (Pérez Galdós, 1993c: 29). Una capacidad destacable de Perfecta –así como de otras figuras de esta novela– reside en su uso selectivo de registros connotativos, como en el caso de este ejemplo, en donde se advierte la ironía: «Aquí comemos a la una. Las modas del campo no te gustarán» (1993c: 28). Por otro lado, debe llamarse la atención hacia la expresividad emocional, teatral, que, en ocasiones, es capaz de emplear Perfecta: «¡Dios mío, Santa Virgen del Socorro! [...] ¿Es posible que yo merezca tan atroces insultos? Pepe, hijo mío, ¿eres tú el que habla? ... Si he hecho lo que dices, en verdad que soy muy pecadora» (1993c: 127). A pesar del protagonismo de Perfecta en la novela homónima, nunca se la dota de un recurso como el monólogo interior. De hecho, el acceso a su interior por parte del narrador tiene lugar en la última parte de esta novela, en lo que podría formar parte de una estrategia por parte del autor. En cuanto a los temas que este personaje aborda en esta novela, asuntos como la defensa de las tradiciones, la moral, la familia o la religión son fundamentales para ella. Según indica Ricardo Gullón, resulta notorio que el lenguaje de Perfecta se transforma en la novela homónima a medida que transcurre la acción, de suerte que se produce una evolución entre la actitud benevolente inicial y la crueldad intolerante final. En ese sentido, su cambio de actitud, provocado por la creciente oposición de Rey, logra un contraste entre lo que ella piensa y lo que dice, desvelado finalmente (R. Gullón, 1970: 37-41).

Una trayectoria con cierta semejanza sigue Eloísa Bueno de Guzmán, quien tras su paso por *Lo prohibido* perdió su voz en su única reaparición. En esa obra, Eloísa se expresa normalmente mediante estilo directo, pero asimismo a través de discurso indirecto: «Eloísa, en confianza, me había manifestado cierto disgusto pocos días antes [...] lo primerito que se le había ocurrido a su marido, al tener dinero, era contribuir a la fundación de un periodicozo» (1994c: 285). El personaje realiza largos monólogos, en el curso de los cuales se aprecia que su registro es estándar, con un estilo en el que no se aprecian incorrecciones, fuera de algún coloquialismo, uso de diminutivos o metáforas lexicalizadas. Al margen de esto, produce ciertas oraciones truncadas en reticencia, interrogativas retóricas, o interjecciones:

hoy puedo proporcionarme algunas satisfacciones, porque sí... yo soñaba que sería muy rica y que tendría una casa como la que ves, mejor aún, mucho mejor... [...] ¡Qué lástima

no poseer muchísimos millones para comprar todo lo que me gusta! [...] ¡Qué marimorena entonces en mi cabeza! ¿Lo compro también? Sí... no... sí otra vez... pues no... que dale, que torna, que vira» (Pérez Galdós, 1994c: 295-296).

En lo que se refiere a la temática de su discurso, aspectos como la posición social, la decoración, el lujo o la economía doméstica cuentan con un lugar destacado, además de otros asuntos secundarios como el adulterio, las relaciones galantes o la enfermedad. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, Eloísa no cuenta con discurso propio, ya que su intervención es meramente referencial.

Federico Cimarra, de otra parte, constituye otro caso en el que las reapariciones resultan insatisfactorias desde esta perspectiva. En *La familia de León Roch*, el personaje se expresa casi siempre a través del estilo directo, pero asimismo por medios epistolares en una ocasión. No se certifica la existencia de monólogos internos o discurso indirecto libre. Su expresión es formal, y, tal como afirma el narrador, está poblada de alguna que otra expresión coloquial: «No sé si es mojigata; pero sí sé que es muy bonita –afirmó Cimarra paladeando–. Pase lo de santurrona por lo que tiene de barbiana... [...] ¡Qué cabeza!... ¡Qué aire y qué trapío! (1994: 16). En lo que se refiere a sus temas predilectos, estos giran en su mayor parte acerca del estado de la sociedad actual y su decadencia, pero asimismo sobre los avatares de la trama que le conciernen: su relación con Pepa Fúcar o su enfrentamiento con León Roch, por ejemplo. En *El amigo Manso*, su carácter de personaje muy secundario conlleva que su discurso sea expresado en forma de sumario diegético por medio del narrador: «no me gustó que el mismo Cimarra fuese quien por primera vez dio en llamar a mi discípulo Peñita» (1994b: 69). Al margen de ello, se destaca que es gran conversador, cínico y agudo. En *Tormento*, su reducida intervención no cuenta con ninguna intervención discursiva, al igual que sucede en *La de Bringas*, *Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta*.

El siguiente personaje que admite revisión en este apartado es Federico Ruiz. En *El doctor Centeno*, este personaje se expresa de forma predominante por medio del estilo directo. Sin alcanzar la vulgaridad, Ruiz emplea muchas veces un estilo coloquial: «Tú no aprendes nunca [...] Dale bola... que te vas a quedar sin capa... Y van dos» (1994b: 297). Su tono, no obstante, es sentencioso y afectado en algunas ocasiones, con tintes melodramáticos: «No se puede tolerar [...], que en estos momentos críticos, en este trance aflictivo, venga usted a escarnecer con su presencia» (1994b: 593); «¡Representamos a la familia... y en nombre de la familia... en nombre de lo más sagrado...!» (1994b: 594). En lo que se refiere a sus particularidades dialécticas, Ruiz repite con asiduidad el término *lavarse las manos*: «Ante esa singular manera de juzgar los asuntos de conciencia [...] yo

me lavo las manos» (1994b: 587); «yo, no queriendo tampoco insistir en ello, por no ser de la familia, me lavé las manos...» (1994b: 591). Esta figura se expresa también mediante el discurso libre indirecto, empleado por el narrador: «si él hubiera nacido en Inglaterra o en Francia, habría tenido aquél y otros respetos, sí, señor, porque seguramente ganaría mucho dinero con la ciencia; ¡pero aquí, en este perro país!...» (1994b: 390). En lo que se refiere a la temática de su discurso, trata asuntos como la astronomía, el teatro, la poesía, los horóscopos, el decoro social, la religión o la moral. En *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, se expresa por medio del estilo directo, merced al cual se denota su coloquialismo habitual: «Hija de mi alma, yo no tengo ni un clavo ni una astilla, pero le juro a usted por mi salvación que un domingo me salgo a las afueras y robo una teja para llevársela a usted...» (1993a: 137). Además, también se le refiere por medio del discurso indirecto: «A Ruiz también le daba por el patriotismo [...] diciendo, en fin, que *nuestro porvenir está en África*¹⁴⁴» (1993a: 259). En cuanto a la temática de su discurso, esta versa sobre política y donaciones de caridad. En *Miau*, la diégesis del personaje se expresa por medio del estilo directo, caracterizado, como siempre, por ser estándar y con ciertos coloquialismos: «Aquí me tiene usted tan conforme como siempre: si me colocan, bien; si no, dos cuartos de lo mismo» (2001b: 47). En cuanto a la temática de su discurso, resulta notorio cómo ha abandonado los asuntos eclesiásticos en relación con su primera aparición novelesca; ahora, Ruiz trata temas como el empleo, el teatro, diversos estudios que él acomete, la música o la política nacional.

En cuanto a Federico Viera, en orden de asuntos, su voz se desvanece tras su paso por *La incógnita y Realidad*, como otros personajes. En la primera de dichas novelas, su discurso se refleja mayoritariamente gracias al modo indirecto, aunque también hay ejemplos de estilo directo «déjeme completar mi argumento. Su usted es tan enemigo de la Instrucción Pública, ¿para qué ha fundado dos escuelas en Tordehumos, dotándolas con esplendidez?» (2001b: 308) y de discurso restituído: «A estos tipos –me dijo un día–, hay que tratarlos a la baqueta, y no tenerles consideración alguna. Es la manera de que nos sirvan bien» (2001b: 383). En lo que se refiere a su registro, este es formal, estándar, con un estilo elevado y culto en ocasiones, aunque también se vale de ciertos coloquialismos y metáforas lexicalizadas. No cuenta Federico Viera con particularismos especiales en las muestras halladas en esta novela, así como tampoco con incorrecciones o usos destacables como distintivos. Al respecto de la temática de su discurso, gran parte de este gira en torno a la relación con su hermana, así como sobre su situación económica. En el caso de la novela

¹⁴⁴ En cursiva en el original.

dialogada *Realidad*, por su parte, el medio discursivo del personaje es, lógicamente, directo, con una mayoría de intervenciones efectuadas en el curso de escenas dialogadas, pero con ejemplos asimismo de soliloquios, así como de largos parlamentos. Su registro aquí es estándar, incluso muy cercano al culto, con empleo de lenguaje figurativo y metafórico, alegórico incluso: «Si los misterios de la conciencia individual rara vez se descubren a la mirada humana, también la sociedad tiene escondrijos y profundidades que nunca se ven, así como en el interior de las masas rocosas hay cavernas donde jamás ha entrado un rayo de luz. Pero de repente ocurre un cataclismo, una convulsión del terreno, un derrumbamiento, y la roca se parte» (2001b: 534). En cuanto a la temática de su discurso, esta es muy variada en esta novela, aunque predomina el asunto de su propio destino desgraciado, que cree condicionado por diferentes factores desafortunados y ajenos a él. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, por su parte, Viera no cuenta con discurso propio, una circunstancia lógica, por otra parte, ya que se le considera alguien perteneciente al pasado.

Acto seguido, se aborda la figura de Gonzalo Torres. En *Tormento*, este personaje no cuenta con voz propia. El narrador informa sobre hipotéticas manifestaciones de Torres, pero nunca las reproduce u ofrece siquiera transformadas. Además, se le refiere hablando, pero el narrador aduce no oírlo bien, manteniéndole, así, en el misterio: «Desde el gabinete oía las voces confusas de la Bringas y del visitante, que sonaban en la inmediata sala. Era el señor de Torres. ¿De qué hablarían?» (1994b: 827). En cuanto a *La de Bringas*, si bien Torres no cuenta con discurso directo, sí se refleja su expresión de forma indirecta, como en siguiente ejemplo de discurso indirecto libre: «Torres tenía en su poder una cantidad que era de Mompous y Bruil; pero sin cuidado ninguno podía dilatar la entrega un mes [...] ningún inconveniente había en facilitárselos. Al contrario, él tenía muchísimo gusto...» (1994c: 46). En lo que se refiere a *Lo prohibido*, Torres se expresa aquí de forma directa, así como también indirecta. Su registro es coloquial, aunque sin incorrecciones; cuenta con la particularidad de utilizar el término misógino *una tal* para referirse a las mujeres en general: «al fin y a la postre vinieran a parar, como todas, en ser unas... tales» (1994c: 507). En lo que se refiere a la temática de su discurso, dos grandes asuntos capitalizan este: sus negocios y la vida económica y sentimental de los demás, acerca de los cuales da cuenta y difama constantemente. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, la única ocasión en la que se ofrece su voz es de forma indirecta, a través de Cruz del Águila: «le vi en casa de Taramundi. Hablamos; díjome que no tiene inconveniente en tomar todo el terreno a dos reales el pie» (2003a: 481). Del escaso discurso del personaje no pueden extraerse

informaciones acerca del estilo, registro o particularidades. Empero, la temática versa sobre el mundo de los negocios, una circunstancia coherente con la tendencia global.

Por lo que se refiere al siguiente personaje, Guadalupe Rubín, debe señalarse en primer lugar que en *Fortunata y Jacinta*, además del estilo directo e indirecto –así como el discurso indirecto libre–, Lupe se expresa mediante monólogo interior: «Aquí hay *gata encerrada*¹⁴⁵ [...], o en términos más claros, gata encerrada » (1993a: 342); «¡Si encontrara alguna carta! –pensó–. ¡Pero quiá! Ahora recuerdo que me han dicho que esa tarasca no sabe escribir» (1993a: 370). En lo que se refiere al registro lingüístico del personaje, aunque exento de incorrecciones gramaticales, es estándar aunque muy informal, menudeado de coloquialismos y metáforas lexicalizadas. En otro sentido, abundan las oraciones truncadas en reticencia, las interjecciones, así como las oraciones admirativas: «¡Qué tal sería ello!... Vaya, ¡que un chico delicadito como tú, meterse con esas viciosonas...! Y no te quepa duda... Así, pronto entregará la pelleja» (1993a: 376). En lo que se refiere a *Torquemada en la hoguera*, no cuenta con discurso propio. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, emplea un registro lingüístico estándar con numerosos coloquialismos, frases hechas y metáforas lexicalizadas. Por otra parte, debido a su estado agónico, emite en ocasiones un discurso deslavazado, con oraciones truncadas e inconexas, elemento más notable en esta novela: «En la puerta del Purgatorio le dan a una una chapa, y luego, el día que se saca ánima, cantan: “número tantos”, y sale la que le toca... La vida es muy corta. Se muere una cuando cree que todavía está naciendo» (2003a: 228). En lo que se refiere a la temática de su discurso, este gira exclusivamente en torno a los planes de boda y evolución socioeconómica que Guadalupe prevé para Francisco Torquemada si se casa con Fidela del Águila. Por otra parte, el narrador se vale del discurso indirecto para dar cuenta del de Guadalupe: «tal prodigio era realizado por personas, que según expresión de doña Lupe, no tenían más que el cielo y la tierra!» (2003a: 251). En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, por último, no cuenta con discurso propio, sea este directo o indirecto.

La voz de Gustavo Sudre, por su parte, tan solo está presente en la primera de sus novelas. En *La familia de León Roch*, emplea un lenguaje muy cuidado, afín a su profesión de abogado. Se expresa con locuacidad, de forma usual mediante el diálogo directo, y temas recurrentes de los que trata son la defensa del catolicismo, de las tradiciones, y el decoro social: «No admito más que dos caminos: o ser católico o no serlo [...] Me glorío de recibir los ultrajes de la canalla desvergonzada que aparenta dirigir la opinión, y a su cinismo

¹⁴⁵ En cursiva en el original.

opongo yo mi valor [...] entraré impulsado a ello por una secreta vocación de soldado y mártir» (1994a: 79). Sudre no se expresa en forma de monólogos interiores ni soliloquios. En cuanto a *La de Bringas*, *Lo prohibido* y *Fortunata y Jacinta*, el personaje no cuenta con voz propia en sus escasas apariciones, ya sea en forma de diálogo directo o a través de discurso indirecto, toda vez que en sus apariciones las referencias son ajenas.

Por otro lado, Isabel Godoy destacó asimismo por una notable intervención, su papel secundario en *El doctor Centeno*. Allí, se expresa con un registro culto, con tratamientos de cortesía no exentos de un uso coloquial en ocasiones. Su discurso está plagado de frases inconexas, reticencias, interjecciones y enunciados admirativos. Por otra parte, además de por medio del discurso directo, también emplea con frecuencia el monólogo interior, así como el libre fluir de la conciencia:

Si doy el dinero a mi sobrina, se lo doy al cafre de los cafres, que bastante ha tragado ya [...] No, no, Dios de justicia: con tu santo permiso, voy a jugarle una trastada... ¡Pero qué linda y pesada jugarreta! Me la aconseja San Antonio bendito, y la he visto clara en el frío lenguaje de las cartas, movidas y barajadas por los mismos ángeles... Pero si me guardo ese dinero, es pecado. ¿Lo daré a mi hija, encargándole...? No, no puede ser... El salvaje metería sus uñas al instante... No, no; digo que no (Pérez Galdós, 1994b: 417).

La voz de esta figura, por otra parte, cuenta con la particularidad de usar el apelativo *Mecifuf* para Pedro Miquis, así como el de *Mengues* para esa misma familia en general. Además, Isabel emplea con frecuencia fórmulas repetitivas como esta: «Arre, arre, caballito del diablo... ¡Esto no es tuyo, no es tuyo!» (1994b: 423). En lo que se refiere a la temática, la ancestral antipatía que profesa a la familia Miquis ocupa gran parte de su discurso, así como el campo de la quiromancia, la nobleza, o la educación de su sobrino Alejandro. Por otra parte, el narrador también se vale del discurso indirecto para referir las palabras de Isabel: «A lo que contestó doña Isabel que ella sabía ir sola, y que no necesitaba de tal compañía» (1994b: 576). En lo que se refiere a *Tormento*, no cuenta con discurso propio, lo que se repite en *Lo prohibido*, por último.

A pesar de su breve trayectoria novelesca, Isidora Rufete posee una capacidad discursiva muy particular. Su expresividad en *La desheredada* se encuentra dentro del uso coloquial, con numerosas expresiones en ese sentido. Una peculiaridad dialéctica del personaje en esta novela es su capacidad para reproducir frases hechas —en este caso, de Muñoz y Nones—, que realiza con intención sarcástica: «Yo no ato ningún cabo, ni ése es el camino, señor Nones» (1994a: 849); pero también: «Las he pignorado —replicó ella con aplomo y burla—, como dicen ustedes los hombres de negocios» (1994a: 746). La temática

que predomina en su discurso es la herencia nobiliaria que reclama, así como cuestiones relacionadas con la posición social o el deseo/carencia de recursos económicos. Otros temas menores son sus relaciones amorosas y/o de carácter comercial, o las obligaciones morales/prácticas que debería emprender para contentar a los personajes que son cercanos a ella. Isidora se expresa en forma de diálogo directo, pero asimismo por medio del monólogo interior en numerosas ocasiones: «Ese pobre Miquis –decía– es muy buen muchacho, pero tan ordinario... ¡Pobrecillo!» (1994a: 532); o a través del estilo indirecto libre, merced al cual la diégesis narrativa se funde con la del personaje: «la joven se entretuvo, pues, un ratito contemplando la habitación. ¡Qué bonito era aquel mapa de España, todo lleno de rayas divisorias y compartimientos, de columnas de números [...] ciudades y villas!» (1994a: 484). Además, la expresión del personaje incluye el diálogo teatral: «ISIDORA Te diré... oyendo aquello, yo me olvidaba de todo y bendecía a Dios que no me ha hecho vulgo...» (1994a: 808). En *Torquemada en la hoguera*, Isidora se expresa por medio del estilo directo, con un registro próximo a la vulgaridad, en un estilo llano poblado de interjecciones y coloquialismos: «¡Vaya, que no hacerse cargo de nuestra situación! [...] a Martín le quedan media docena de estudios muy bonitos... Verá usted..., el de la sierra de Guadarrama, precioso...; el de la Granja, con aquellos arbolitos..., también, y el de... qué sé yo qué» (2019: 116). En cuanto a la temática abordada, Isidora trata en exclusiva las penurias económicas por las que pasa junto a su pareja, el pintor Martín.

El siguiente personaje tratado en estas páginas es Joaquín Pez, quien brilló de forma especial en *La desheredada*, en donde se expresa en estilo directo, pero también por medio de diálogo teatral: «JOAQUÍN (*Con admiración.*) ¡Pero qué guapa estás, o mejor dicho, qué hermosa eres...! Joya digna de un rey, ¿por qué estás condenada a encerrar tu brillo dentro de la esfera de una posición mediana, oscura y equívoca?» (1994a: 731); además, emplea el monólogo interior: «¡Bendita sea ella! Vale infinitamente más que yo» (1994a: 742). Su registro no muestra incorrecciones, pero tiene rasgos coloquiales, con expresiones a propósito: «¿Escenita?... ¿Gritar en la calle? ¡Qué ridiculez! Usted se empeña en que hagamos el oso [...] ¡Cursilona!...» (1994a: 627). La temática de su discurso gira principalmente en torno a su relación amorosa con Isidora Rufete y a sus penurias económicas. El joven Pez es capaz de adoptar, falazmente, un estilo sentimental afectado: «Los demás te juzgarán mal quizás. Yo, que te conozco, sé que eres un ángel de bondad. La responsabilidad de tus faltas la tomo para mí y te dejo a ti la gloria de tus bellas acciones» (1994a: 732); por otro lado, es capaz de pronunciar un discurso falaz sin fines lúdicos; en el siguiente extracto, Pez responde ante los requerimientos matrimoniales de Isidora Rufete:

«En estos días me hallo en tal situación, que no podré celebrar ningún acto civil...» (1994a: 734). En *Tormento*, se expresa por medio del discurso directo, pero asimismo gracias al discurso restituido, empleado para citarle: «La piqueta demoledora y la tea incendiaria están preparadas. ¡La demagogia...!» (1994b: 871). Su registro en esta novela es culto, y su estilo altisonante, dotado de un tono parlamentario: «Señores, volvamos los ojos a Roma; volvamos los ojos a Roma, señores, ¿y qué veremos? Veremos consagradas por primera vez la propiedad y las libertades personales» (1994b: 655). La temática de su discurso es político-social en este texto. En cuanto a *La de Bringas*, tan solo cuenta con una intervención, cuyo contenido está referido al regreso de su familia de unas vacaciones veraniegas pasadas en la costa del norte: «Hemos tenido parte. Mañana llegan» (1994c: 189). En *Fortunata y Jacinta*, su voz es introducida a través del discurso restituido del narrador, donde muestra la fijación que este tenía por los estudios: «Dio también en pensar que maldito lo que le importaba que *la conciencia fuera la intimidad total del ser racional consigo mismo*¹⁴⁶ » (1993a: 6). En esta novela, Joaquín no cuenta con voz propia; en ese sentido, su amigo Jacinto Villalonga emplea el discurso indirecto para citarle en referencia a José Ido del Sagrario y los efectos del alcohol sobre él: «cuando nos vimos en casa de Joaquín, decía éste que estaba usted algo peneque» (1993a: 161). En *La incógnita*, por último, se expresa por medio del discurso restituido, que emplea Manolo Infante para citarle: «Joaquín Pez me dijo hoy con mucho sigilo: “Tengo un gran dato, amigo Infante, que arroja mucha luz» (2001b: 469).

La figura de José Bailón, por su lado, tiene relevancia porque se le cuenta entre los referentes lingüísticos más sobresalientes de las novelas contemporáneas. En *Torquemada en la hoguera*, su discurso es expresado mediante el discurso restituido, el directo y el indirecto libre, pero también se ofrece referencia acerca de su expresividad escrita, que emplea para elaborar folletos religiosos: «Posad la mano en la tierra, y decidme por qué se ha estremecido. Es el Hijo del Hombre que avanza, decidido a recobrar su primogenitura» (2003a: 22). Bailón se caracteriza por articular un discurso plagado de incorrecciones, oraciones inconexas y frases hechas no siempre adecuadamente empleadas, en las que las contradicciones, así como las perogrulladas abundan: «Amemos y sabremos lo que es el bien; aborrezcamos y sabremos lo que es el mal. Hagamos bien a los que nos aborrecen, y las espinas se volverán flores. Esto dijo el justo, esto digo yo... Sabiduría de sabidurías, y ciencia de ciencias» (2003a: 44). El registro de Bailón, así, pretende ser culto, pero oscila entre la informalidad y la vulgaridad, en el marco de un estilo ampuloso y pretencioso con

¹⁴⁶ En cursiva en el original.

oraciones truncadas en reticencias, que denotan escasez de recursos para emplear enlaces oracionales:

¿A dónde vamos a parar cuando nos morimos? Pues volvemos a nacer: esto es claro como el agua. Yo me acuerdo [...] yo me acuerdo de haber vivido antes de ahora. He tenido en mi mocedad un recuerdo vago de aquella vida, y ahora, a fuerza de meditar, puedo verla clara. Yo fui sacerdote en Egipto, ¿se entera usted?, allá por los años de qué sé yo cuántos... Sí, señor, sacerdote en Egipto [...] Me quemaron vivo, porque... verá usted... había en aquella iglesia, digo templo, una sacerdotisa que me gustaba... de lo más barbián, ¿se entera usted?... ¡y con unos ojos... así, y un golpe de caderas, señor don Francisco...!» (Pérez Galdós, 2003a: 22-23).

Por añadidura, la información provista acerca del personaje coadyuva para considerar que su discurso es escasamente fiable, y, por lo tanto, probablemente falaz en ciertas situaciones. En lo que se refiere a la temática que Bailón aborda en esta novela, los asuntos eclesiásticos y bíblicos predominan, unidos por Bailón con otros aspectos psicológicos, filosóficos o de la experiencia cotidiana. En lo que se refiere a *Realidad*, no cuenta con voz propia. En cuanto a *Ángel Guerra*, por su parte, a pesar de que emplea el trato de cortesía, su registro carece de formalidad, y está empleado coloquialmente, con oraciones truncadas en las que abundan las metáforas lexicalizadas, además de las frases hechas: «Sópleme usted esa mosca ¡pateta! Usted no sabe lo que dice, y se lo probaré... y le enseñaré lo que es una Constitución, que no lo sabe» (2009a: 59). Su voz está presente en esta novela mediante el discurso directo, pero también gracias al modo indirecto, que emplean otros personajes para referir sus palabras. En cuanto a la temática de su discurso en esta novela, gira con preponderancia sobre las tendencias del gobierno –república o monarquía, además de la dicotomía orden o anarquía–, así como de otros temas secundarios como la moralidad y la religión. Por último, en *Torquemada en la cruz*, no cuenta con discurso propio, aunque se infiere su voz –al modo bajtiniano de la polifonía– a través de las correcciones realizadas por Francisco Torquemada.

Respecto a José María Bueno de Guzmán, debe señalarse que, dada su perspectiva autodiegética en *Lo prohibido*, la información sobre su discurso es emplazada en este estudio en el apartado correspondiente a la voz narrativa. En cuanto a *La incógnita*, el personaje no cuenta con discurso propio, una circunstancia que se reproduce en *Ángel Guerra*.

Por su parte, José M^a Manso, el indiano hermano de Máximo, se expresa normalmente en *El amigo Manso* por medio del discurso directo, pero asimismo mediante el discurso indirecto. En el ejemplo que sigue, el narrador comenta: «a mis preguntas

contestó sinceramente que se sentía orador, que se desbordaban en su mente las ideas» (1994b: 55). Su registro es culto, si bien de escasa fiabilidad, con un estilo excesivamente elevado, trufado de frases hechas empleadas como muletillas, que emplea como falsa modestia, tal como afirma el narrador: «Todo me lo dan hecho –decía–, yo no me muevo, yo no pido nada. Pero se empeñan... Es verdaderamente honroso para mí, y estoy verdaderamente agradecido [...] Yo no busco a nadie; me buscan. Yo quiero estar metido en mi casa, y no me dejan» (1994b: 86). Por otra parte, son frecuentes en su expresión las oraciones truncadas mediante reticencias: «Yo no sé... Si he de decirte la verdad..., estas cosas me fastidian...» (1994b: 87). La temática de las palabras de José M^a gira en gran parte en torno a la política, al poder, al posicionamiento social, así como también, de forma secundaria, acerca de su galanteo con Irene, o los problemas cotidianos de su vida familiar. En cuanto a *Ángel Guerra*, se expresa en forma de diálogo directo. Su registro aquí es estándar, con un estilo coloquial, además de continuas frases truncadas en reticencias: «Fácil es que te citen... y en este caso, vas, declaras... y punto concluido» (2009a: 158). Además, también se recoge su voz por medio del sumario diegético y del discurso indirecto, que emplea el narrador: «Taramundi, quien, después de hablar con el Gobernador y aun se cree que con el Ministro, pasó a tranquilizar a Guerra, diciéndole que la autoridad le consideraba como ausente» (2019: 133-134). En cuanto a *Torquemada en el Purgatorio*, no cuenta con voz propia, ya que tan solo se alude, a través de un personaje, a su simpleza verbal, sin resumir o mostrar esta. Por último, en *Torquemada y San Pedro Manso* no cuenta tampoco con discurso propio.

En cuanto a León Pintado, la mayor parte de su discurso en *Fortunata y Jacinta* se ofrece por medio del modo indirecto. En ese sentido, se utiliza el sumario diegético: «no era hombre de mucho comer y amenizó la reunión contando otra vez... las oposiciones de Sigüenza» (1993a: 451); «Lo que aquella tarde dijo habíalo dicho ya otras tardes [...] Tronó, como siempre, contra los librepensadores, a quienes llamó los *apóstoles del error* unas mil y quinientas veces» (1993a: 494). Asimismo, el narrador se vale del discurso indirecto: «él, que era muy tuno, decía que sí, que era preciso tener cuidado para otra vez, y que patatín y que patatán...» (1993a: 497). Por añadidura, se emplea el discurso restituido: «Hágase usted la cuenta –le dijo también–, de que es otra mujer, de que se ha muerto y resucitado en otro mundo» (1993a: 514). En lo que se refiere al registro del personaje, este emplea el uso de cortesía, y está exento de incorrecciones o particularismos dignos de mención, con la excepción del término *apóstoles del error*, que Pintado emplea para referirse a los librepensadores. En cuanto a *Ángel Guerra*, parte de su voz se deja oír, de nuevo, mediante

el discurso indirecto, en esta ocasión de Braulio, refiriéndose a Ángel Guerra: «Lo que dice D. León: hay que apretarle los tornillos de la cabeza...» (2019: 102). Asimismo, hay muestras de discurso del personaje, en estilo directo en esta ocasión: «Pues bien, señora mía [...], *alleluia*... Anoche llegó, por cierto arrepentidísimo de sus errores y dispuesto a corregirse» (2019: 106). En lo que se refiere a su registro –aun con las escasas muestras de este–, cabe indicar que es pretencioso, con uso de cortesía, así como de metáforas lexicalizadas. En cuanto a la temática de sus intervenciones, estas giran en torno al estado moral de Ángel Guerra, así como, en una ocasión, acerca del estado de la comida de la que pretende dar cuenta.

La figura de León Roch, la siguiente aquí revisada, solo cuenta con relevancia en la novela que le da nombre. En esta, su voz revela una gran elocuencia y facilidad para el monólogo. El tenor de su expresión es de carácter formal, de nivel culto; en cuanto a las temáticas, estas son variadas, aunque predomina su rechazo al fanatismo religioso, su afán moralista, así como lo que él considera lacras sociales. Roch se expresa mediante el estilo directo, además de frecuentes monólogos interiores: «marchando de un ángulo a otro con las manos en los bolsillos, dijo para sí: “Debo estar tranquilo; yo no tengo la culpa”» (1994a: 47). En *El amigo Manso*, en cambio, no cuenta con discurso propio; se le presenta a través del narrador bajo la forma del discurso indirecto: «a quien de oídas conocía desde algunos años atrás por lo que me había contado su yerno y mi amigo León Roch» (1994b: 107). En *La de Bringas*, en última instancia no realiza intervenciones, ya que tan solo aparece de forma figurativa. En cuanto a *Lo prohibido*, el personaje no cuenta con voz propia de nuevo.

En contrapartida, Leonor, *la Peri*, diversifica más sus intervenciones. En *Lo prohibido* se ofrece una sola muestra de su discurso, mediante el modo indirecto: «Dice que le gustan los *merecotones*¹⁴⁷ en vino» (1994b: 457). Como se puede comprobar, destaca uno de sus vulgarismos en este único ejemplo de su expresión. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sin embargo, no se ofrece ninguna muestra de su discurso. En *La incógnita*, en cambio, las muestras de su discurso son abundantes y variadas, ya que este se muestra por medio del estilo directo –de forma mayoritaria–, del indirecto, o también del restituido. En lo que se refiere a su registro, Leonor se muestra capaz de emplearlo a varios niveles, en dependencia de su intencionalidad comunicativa. Así, en una situación usa el tratamiento de cortesía, pero, a la vez, introduce ciertos coloquialismos, aunque no incorrecciones gramaticales: «Vamos, dígamele usted con franqueza. ¿No es un disparate que yo esté tan chalaita por este

¹⁴⁷ En cursiva en el original.

animal?» (2001b: 449); en otra, en cambio, emplea un registro informal por completo, en donde caben los particularismos o las incorrecciones: «Mira, monín [...] Desde el momento en que has querido liarme a mí también en esa muerte, me he plantado, chico, y ya no sé nada, ni estoy en autos de lo que aquél hacía o dejaba de hacer. En fin, que no toco pito, ¿sabes? Eso le dije a ese tío de juez» (2001b: 472); «me atufé y me dio la santísima gana de no soltar prenda; que yo no sabía una palabra, que no había visto al *interfezto*¹⁴⁸ [...] ¡Como había yo de...! [...] bastante favor le hago callando, ¡dígo!» (2001b: 476-477). La temática discursiva de Leonor en esta novela gira en torno a Federico Viera y su caso, así como sobre la quiromancia o sus relaciones. En lo que se refiere a *Realidad*, la modalidad discursiva de esta figura consiste en el estilo directo exclusivamente, por razones obvias. Su registro en esta novela es coloquial, aunque exento de incorrecciones gramaticales graves; Leonor hace uso de diminutivos afectivos, interjecciones, oraciones truncadas, elipsis y enunciados admirativos: «¿A ver esa carátula? Palidez tenemos, y ojeritas... ¡Ay, ay! Habrás dormido mal... ¡Pobrecito de mi alma!» (2001b: 593).

El siguiente carácter galdosiano objeto de escrutinio aquí es Leopoldo Montes, surgido de ese gran foro que constituye *El doctor Centeno*. En dicha obra, se expresa con corrección mediante el estilo directo, con tratamiento de cortesía y un registro culto. Por otra parte, emplea con frecuencia oraciones truncadas en reticencias, así como muletillas, tal como indica el narrador: «a quien sólo se puede admirar *bajo el prisma*¹⁴⁹ del estilo» (1994b: 478). Además, el narrador, por medio del discurso libre indirecto, refiere el del personaje: «contaba historias de mujeres, en las que, a ser verdaderas, se dejaba atrás a don Juan, a Lovelace, y a cuantos conquistadores de este linaje ha tenido el mundo. Una vez en Sevilla... aquél sí que fue lance. Otra vez en Valencia... ¡Oh... cosa más dramática!» (1994b: 447). En cuanto a la temática de su discurso, esta gira en torno a la política, la marcha de la sociedad, la música, o sus hipotéticas conquistas amorosas. En *Fortunata y Jacinta*, el narrador emplea nuevamente el discurso indirecto para referir su voz, en la que está presente un latiguillo del personaje: «Replicó a esto Montes que no había que mirar el caso *bajo el prisma exclusivo*¹⁵⁰ del azúcar» (1993a: 601); «le dijo que habiendo aceptado Villalonga la Dirección de Beneficencia y Sanidad, había encargado a Juan Pablo un trabajo delicadísimo» (1993a: 983). En cuanto a la temática de sus intervenciones –que son exclusivamente

¹⁴⁸ En cursiva en el original.

¹⁴⁹ En cursiva en el original.

¹⁵⁰ En cursiva en el original.

indirectas-, esta gira en torno a la política y al empleo. Por último, en *Miau* el personaje no cuenta con voz propia.

Otro personaje que encuentra cabida aquí es Leopoldo Sudre, figura muy característica entre los ociosos de origen noble. En *La familia de León Roch*, su discurso es inconexo, con frases cortas, reticencias y oraciones inconclusas, interjecciones, expresiones impropias, cambios de código y barbarismos: «ella y mamá estarán de tertulia con el padre Paoletti, un italiano *berrendo en negro, retinto...* ¡Casca...! Si yo fuera casado...; pero no; yo no seré cornúpeto, *passez moi le mot...*» (1994a: 72). Su registro, como se puede apreciar, se encuentra cercano a la informalidad. Leopoldo se expresa por medio del estilo directo en escenas dialogadas, pero no hay evidencias de monólogos interiores u otras modalidades. Una particularidad de *Polito* consiste en su tendencia a referirse a sí mismo por medio del discurso restituído: «no comprendían cómo mi hermana se casó contigo. “Pero, señores, sean ustedes razonables, consideren ustedes...” Nada, nada...» (1994a: 71). Respecto a la temática de sus palabras, la predominante es el ocio y el disfrute de la vida: viajes, comidas, fiestas, corridas de toros, paseos, etc. En cuanto a *El amigo Manso*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*, así como en *Fortunata y Jacinta*, el personaje no cuenta con voz propia. Por último, el personaje en *Halma* se expresa a través del narrador en forma de discurso indirecto: «declaraba su conformidad y aprobación entusiástica... en nombre de Europa y América» (Pérez Galdós, 1979: 102).

Al igual que en el caso de José M^a Bueno, la especial condición autodiegética de la voz de Manolo Infante en *La incógnita* condiciona que quede contemplada en el apartado correspondiente a la perspectiva del narrador. En cuanto a la novela dialogada *Realidad*, deben diferenciarse dos modos discursivos de Infante en esta novela; a saber, el del diálogo y el del soliloquio, de carácter teatral. En este último, Infante usa un registro cercano a la informalidad, con interjecciones o frases truncadas: «es de los invitados esta noche por *La Peri...* [...] ¡Ah!, no; está haciéndole la partida a Cisneros, y dejándose ganar. ¡Cómo le adula, fingiendo creer que son de grandes maestros las tablas viejas y podridas que el otro compra en el Rastro, y soportando sus tresillos!... Por allí suela la voz de Villalonga diciendo graciosos disparates... Y Orozco ¿dónde andará?» (Pérez Galdós, 2001b: 522). En cuanto a su registro, se manifiesta en el coloquialismo, así como en el uso de metáforas lexicalizadas, frases truncadas, diminutivos, polisíndeton o el uso de verbos *dicendi*: «Y oírles, y agasajarles, y fingir que estoy muy indignado con el ministro, y prometer, dándome un golpe de pecho... así, que si el ministro no me complace, le pondré verde con una preguntita [...] pude zafarme de ellos, diciendo que me habían citado [...] con esto se fueron tan ternes a

ver una funcioncita en Lara» (2001b: 524). En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, no cuenta con voz propia, sea esta directa o indirecta. Por último, en *Halma* el personaje se expresa mediante el estilo directo exclusivamente, aunque con escasa intervención. Su nivel en dicha novela parece ser estándar, en un uso siempre cercano a la informalidad, prescindiendo del trato de cortesía: «No necesito verle –replicó Infante– para pensar, como tu primo, que es el pillo más ingenioso que ha echado Dios al mundo» (Pérez Galdós, 1979: 110). En cuanto a la temática de su discurso, versa sobre la esencia personal veraz o no de Nazarín, personaje protagonista de la novela homónima, además de sobre los planes de edición de José Antonio de Urrea, que este cree ilusorios: «O pedir las a las Sacramentales [...], que tienen la contrata de la conducción a la vida inmortal» (1979: 113).

Otro personaje de interés es Manolo Peña, aun a pesar de que sus intervenciones discursivas giran en torno a *El amigo Manso* casi por completo. En dicha novela, su estilo es culto, lo que no es óbice para que haya evidencias, de igual modo, de numerosos coloquialismos y cultismos: «Esa es la febris carnis...» (1994b: 99); «vámonos de aquí. *Achantémonos* en ese gabinete» (1994b: 99). Esta figura se expresa exclusivamente en esta novela por medio del estilo directo. Su expresividad es elevada y variada, con empleo de figuras retóricas, y lenguaje metafórico, humorístico muchas veces. Por otra parte, Peña emplea con frecuencia frases truncadas en reticencias, oraciones admirativas e interjecciones en su expresión hablada: «¡Qué guapa es la gorda! [...] Y ella no lo lleva a mal, maestro. También le echa a usted los ojazos. Esto que allá por otras regiones se llama *flirtation*, se llama aquí *tomar varas*» (1994b: 112). En lo que se refiere a la temática de su discurso, gira en torno al devenir de la sociedad y de sus males, las mujeres y sobre Irene, en última instancia. En *Lo prohibido*, Peña se expresa en una sola ocasión, sacando a colación su imaginativa capacidad para establecer metáforas: «Será una maravilla –dijo Manolito Peña–. Veremos aquí las *Mil y una noches*» (1994c: 346). Por último, en *Torquemada en el Purgatorio* esta figura no cuenta con voz propia.

La figura de María Egipcíaca Sudre, tratada a continuación, tuvo una importancia que no se extendería más allá de su primera aparición novelesca. En *La familia de León Roch*, María se expresa usualmente por medio del estilo directo, pero asimismo de forma epistolar. Asimismo, hay evidencia de discurso indirecto libre: «sentía por su marido un afecto semejante al que él sentía por ella. Podría existir un abismo, un divorcio absoluto entre sus almas; pero ¡separarse!..., ¡dejar de ser marido y mujer!...» (1994a: 102). El registro de este personaje es muy variable, ya que es capaz de oscilar entre la informalidad y un lenguaje grandilocuente, melodramático. En lo que se refiere a la temática, la religión ocupa

un papel destacado, así como los celos obsesivos hacia Pepa Fúcar o la conversión de su marido, León Roch. En cuanto a *La de Bringas*, no hay ninguna muestra de su voz en las escasas apariciones del personaje en esta novela, de orden referencial tan solo.

María Juana Bueno de Guzmán, por su parte, obtuvo asimismo capacidad discursiva tan solo en su primera novela. María Juana se expresa en estilo directo en *Lo prohibido*, pero también indirecto, por medio del narrador, que se transforma también en discurso indirecto libre: «se aventuró a hablarme de Eloísa, a quien puso cual no digan dueñas. Su conducta la tenía avergonzada. Era un escándalo. Al menos, cuando tuvo la debilidad de quererme, la vergüenza se quedaba en la familia» (1994c: 487). En lo que se refiere al estilo, este es estándar, neutro, exento de incorrecciones o coloquialismos recurrentes, muy similar al del narrador de esta novela en ese sentido. Una particularidad destacada reside en que evalúa el discurso ajeno: «Ayer [...] estábamos hablando de una mala compra que hice. Él quiso decir que me habían dado un timo ; pero no pareciéndole fina la palabra, dijo que me habían dado un *mito* ... [...] Yo la llamo *No Cabe Más*, porque este frase no se le cae de la boca, siempre que elogia algo» (1994c: 521). En lo que se refiere a la temática de su discurso, este gira principalmente en torno a asuntos de decoro social y discursivo, problemáticas familiares, finanzas o relaciones sentimentales. En *Ángel Guerra*, por su parte, M^a Juana no tiene voz, una situación que se reproduce en *Torquemada* y *San Pedro*.

En cuanto al más pragmático de los hermanos Rubín, el sacerdote Nicolás, destacó, sobre todo, en *Fortunata y Jacinta*. En tal novela, su voz se expresa con preferencia por medio del estilo directo en la inmensa mayoría de ocasiones, aunque también hay ejemplos de discurso indirecto. Asimismo, también hay ejemplos de monólogo interior: «He aquí una ocasión de lucirme –pensó–. Si consigo este triunfo, será el más grande y cristiano de que puede vanagloriarse un sacerdote» (1993a: 416-417). Su registro es muy coloquial, con incorrecciones, un estilo pretencioso que mezcla las expresiones pretendidamente graves con metáforas lexicalizadas y coloquialismos, así como con usos inadecuados de la lengua o lagunas de expresión evidenciadas en oraciones truncadas o reticencias. Por otra parte, resulta notorio el uso frecuente de la muletilla *ésta es la cosa*: «Ya tenemos un punto de partida, que es la buena disposición de usted... ésta es la cosa [...] Pues está usted aviada... [...] en tal caso no tiene más remedio que... echarse a la buena vida... al amor libre... a... Ya usted me entiende» (1993a: 416). En lo que se refiere a la temática de sus intervenciones, gira en gran medida acerca de moralidad y de Fortunata: «¡Qué mujeres, Señor, qué mujeres! [...] El amancebamiento ahora, después la prostitución, el abismo» (1993a: 577). En cuanto a *Torquemada en la cruz*, la única intervención de Nicolás, en estilo directo, alude como

temática al momento del fallecimiento de su tía Guadalupe: «*Transit*» (2003a: 229). En lo que se refiere a *Nazarín*, no hay muestras de su voz en esa novela.

La figura de Pedro Fúcar, abordada, acto seguido, fue dotada de discurso en una de sus reapariciones, aunque no en una cantidad comparable a la de su irrupción en el mundo galdosiano. En *La familia de León Roch*, el eje temático de su discurso gira en torno a dos temas fundamentales: el mundo de los negocios y todo cuanto concierne al bienestar de su hija Pepa. Su expresión es formal, aunque no demasiado fluida:

Las tierras de Piedrabuena han sido vendidas en subasta judicial hace dos meses. Con las casas y la fábrica de Nules se quedó mi cuñado en Febrero último. En fondos públicos no debe de tener nada. Me consta que en Junio tomó dinero al 20 por 100 con no sé qué garantía... En fin, otra torre por los suelos (Pérez Galdós, 2003b: 147).

El personaje no se expresa nunca bajo la forma de monólogos o pensamientos interiores. Empero, en el capítulo final de esta novela se expresa de manera epistolar en una carta dirigida a un amigo: «Mi hija sigue bien; muy triste, muy sola, con mediana salud; pero resignada y tranquila. No sale de Suertebella» (2003b: 662). En *El amigo Manso*, en cambio, Fúcar no cuenta con discurso propio, así como tampoco restituído por terceros. En *La de Bringas*, tampoco interviene en su única aparición. En cuanto a *Lo prohibido*, se introduce su voz por medio del estilo directo, en ocasiones en las que la temática versa sobre el mundo de los negocios y acerca de relaciones sociales, con especial énfasis acerca de las que tienen que ver con la trama principal de esta novela y sus personajes principales: «Oiga usted, marqués; ¿quiere usted hacerme *dobles* por cinco o seis millones nominales? ¿Quién es su agente de Bolsa? Este tonto (Dirigiéndose a mí), no quiere ir a la Bolsa... Quita allá... no tienes iniciativa, no tienes ambición» (2001a: 258-259). En lo que se refiere a su registro, este resulta sumamente informal en esta ocasión; por otro lado, se revela su capacidad para mentir –en el siguiente ejemplo, Fúcar oculta su posible relación con Eloísa Bueno–:

Traviatito, es preciso que se dedique usted a los negocios para tener contenta a la señora. No se fíe usted del amor puro. La señora tiene los espíritus muy metalizados. Me ha preguntado lo que es *comprar a plazo*, en *voluntad* y en *firme*. He tenido que darle una lección de cosas de Bolsa sin olvidar las triquiñuelas del oficio... Mucho ojo, que la señora piensa demasiado en el dinero. No se envanezca usted, y créame; aumente su capital, si puede, no sea que alguno le desbanque. Usted vale mucho, pero no hay que fiarse; pues se dan casos... (Pérez Galdós, 2001a: 260).

Pilar, marquesa de San Salomó, es la siguiente figura objeto de análisis en este apartado. En *La familia de León Roch*, su expresión es formal, con giros frecuentes de cariño que esconden un discurso doble, aunque no fiable: «¡Qué buena eres! ¡Qué santa! ¡Qué excepción tan admirable eres tú en nuestra sociedad, María!» (1994a: 263); contrasta con salidas de tono, dirigidas a la misma persona: «Tonta, mil veces tonta» (1994a: 273). Además, el narrador realiza indicaciones sobre aspectos prosódicos, en donde destaca su capacidad: «una entonación despiadada, agria, que tenía algo del cuchillo que corta» (1994a: 266). En lo que se refiere a la temática del discurso de Pilar, gira en torno a poesía simbolista, relaciones sociales, difamación, y envidia hacia otros personajes poderosos. En *La desheredada*, en cambio, no efectúa intervención alguna. En *La de Bringas*, se refiere el discurso del personaje gracias al discurso indirecto, en boca de otro personaje: «Me ha dicho la de San Salomó que el Bareges se llevará mucho este verano» (1994c: 64). En *Lo prohibido*, la marquesa se expresa por medio del discurso indirecto —en boca del narrador—, así como a través de sus propias palabras, que denotan a una persona supersticiosa: «Yo soy cristiana católica y vivo preparada. A pesar de esto no me gusta ver entierros...» (1994c: 362). En *La incógnita*, el discurso de Pilar se torna informal, con numerosas expresiones en ese sentido. La temática predominante es el rumor y el chisme, así como el asesinato de Tomás Viera, principal nudo argumental de esta novela; su única intervención se produce por medio de un discurso restituido: «se sabe que a un amigo íntimo (que no puedo nombrar...usted considere) le confió su propósito de matar a Fritz. Pero qué, ¿no cree usted en las mujeres que matan? Aquella noche fue grande la marimorena» (2001b: 467-468). En cuanto a *Torquemada en el Purgatorio*, no se expresa sino por medio del discurso indirecto que emplea Fidela del Águila, cuyo tema es la pérdida elegancia de las mujeres del momento. En *Halma*, en última instancia, su discurso la revela como a una persona incluso dispuesta a estafar: «no hay que diferir nuestro sablazo, señoras mías» (Pérez Galdós, 1979: 142).

Por lo que se refiere a Ramón Villaamil, debe destacarse la esperada diferencia entre *Miau y Fortunata y Jacinta* en términos cualitativos y cuantitativos. En *Fortunata y Jacinta*, *Ramsés II* se expresa principalmente mediante el estilo directo, aunque también hay un ejemplo de discurso restituido. Una característica acusada del discurso empleado por él aquí es el tópico de los dos meses que le faltan para jubilarse, unido al tema de su consiguiente postergación por el gobierno y sus amigos, que le dan de lado en el difícil trance: «Dos meses, nada más que dos meses me faltan, y todo se vuelve promesas, que hoy, que mañana, que veremos, que no hay vacante» (1993a: 604). En lo que se refiere a su estilo, este es estándar, carente de coloquialismos o incorrecciones, así como de usos particulares, al

margen de la temática del contenido. Por otro lado, destaca el uso de vocativos, de apelaciones, o la emisión de oraciones inconclusas; Villaamil emplea, además, el tratamiento de cortesía siempre: «Señor don Evaristo, por Dios, hable usted de mí al señor de Villalonga» (1993a: 697); «que hoy, que mañana, que veremos, que no hay vacante... [...] Dicen que traen al Príncipe...» (1993a: 604). En cuanto a *Miau*, se expresa principalmente mediante el estilo directo, aunque también se emplea el indirecto, la epístola, el discurso indirecto libre o el monólogo interior, caso este último incluido en el siguiente fragmento: «Villaamil decía: “Esto ya es demasiado, Señor Todopoderoso. ¿Qué he hecho yo para que me trates así? ¿Por qué no me colocan?» (2001b: 26). En lo que se refiere a la temática de su discurso, el asunto predominante es la consecución del puesto de funcionario que el personaje pretende, lo que acarrea además otros temas como la injusticia social, la ingratitud de los amigos y antiguos compañeros de trabajo, la carestía de la vida, o la angustia vital. En cuanto a las particularidades o registro de su discurso, destaca su afectación melodramática –en cuanto al estilo–, así como también el uso frecuente de oraciones inconclusas, truncadas en reticencias –con frecuencia inconexas–, además de la repetición de términos, para insistir en ideas: «me recibió tan bien [...] me recibió tan bien, que... no sé... parece que Dios le ha tocado al corazón, que le ha dicho algo de mí. Estuvo amabilísimo... encantado de verme por allí... sintiendo no verme a su lado... decidido a llevarme...» (2001b: 48). Otra interesante particularidad de este personaje en esta faceta reside en el uso frecuente de la mentira para ocultar a los demás su estado, una especie de sistema para lograr lo opuesto: «yo no espero ni esto; que estoy conforme, que llevo con paciencia mi desgracia, y que no se me ocurre que me puedan colocar ahora, ni mañana, ni el siglo que viene...» (2001b: 70).

La voz de Rufina Torquemada, por su parte, queda reflejada de forma irregular en una trayectoria que se extiende hasta cinco novelas. En *Fortunata y Jacinta*, sin embargo, no cuenta con voz propia, ya sea esta directa o indirecta. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, se expresa aquí mediante el estilo directo, pero hay también un ejemplo de discurso restituido: «¡Qué desengaño al ver la cara de Rufina tan triste, y al oír aquel *lo mismo papá*¹⁵¹, que sonó en sus oídos» (2003a: 33). Su discurso en esta obra está marcado por la circunstancia temática de la muerte de su hermano Valentín, que condiciona el tenor de sus intervenciones, así como el tratamiento de asuntos como la muerte o la apelación a instancias divinas católicas. Al margen de esto, su registro es estándar, con abundancia de oraciones truncadas, uso de diminutivos, tratamientos familiares, además de un estilo más cercano a lo

¹⁵¹ En cursiva en el original.

informal: «¡Ay, papá, qué malito se ha puesto; pero qué malito! [...] Papá, por Dios, no seas así... No te rebeles contra la voluntad de Dios... Si Él lo dispone...» (2003a: 64). En cuanto a *Torquemada en la cruz*, Rufina carece de intervenciones. En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, cuenta con una sola intervención en estilo directo, pero no posee ningún valor caracterizador o valorativo como resultado de su escasez, así como debido a su nula calidad. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, su discurso está reproducido mediante el discurso indirecto del narrador, así como de Francisco Torquemada, en virtud del cual puede extraerse que la temática es la desavenencia acaecida entre este y Cruz del Águila: «no me digas que Cruz es buena» (2003a: 732); «Volvía Rufinita a la carga, ensalzando los méritos de Cruz» (2003a: 732).

Proviene de un ámbito muy diferente Salomé Porreño, cuyas intervenciones se restringen mucho en su reaparición. Sus intervenciones en *La Fontana de Oro* se basan, principalmente, en el estilo directo, con la excepción de algún sumario diegético como el siguiente, situado en la juventud de ella: «En prosa neta contestó la joven, pero no fue menos expresivo su estilo.» (Pérez Galdós, 1993b: 223). En cuanto a su estilo, altisonante, se denota una clara conciencia de clase alta conservadora: «es preciso que usted se corrija. Esta casa, niña, impone, al que la habita, deberes muy sagrados. Nosotras no consentimos ningún escándalo» (Pérez Galdós, 1993b: 227). Respecto a la temática de sus palabras, resulta destacable el decoro social, así como la religión. En cuanto a *El audaz*, novela situada en su juventud, sus intervenciones evitan la política «Repara con qué atención le escucha Susana. Parece que tiene gusto en oír tales desatinos.» (Pérez Galdós, 1993b: 550); le interesa la poesía anacreóntica, y canta seguidillas.

En cuanto a Tomás Orozco, se evidencia que sus intervenciones se reducen a las del binomio *La incógnita/Realidad*. En *La incógnita*, su discurso es introducido mediante la restitución por parte del narrador Infante: «De pronto Orozco le dijo: “¿Has sabido algo más del pleito de Federico con su hermana? ¿Le has visto a él?”» (2001b: 413). Asimismo, el personaje se expresa aquí mediante el discurso directo: «—¡Pobre muchacho! —indicó Tomás.— Tenía sus defectos como todo el mundo; pero también grandes cualidades» (2001b: 435). Además, sus palabras se introducen mediante el discurso indirecto: «Orozco dijo que no debíamos aventurar juico alguno sobre los móviles de la muerte de Federico, ni aun sobre la muerte misma» (2001b: 435-436). A tenor de las escasas muestras en estilo directo de Orozco, las únicas conclusiones que se pueden inferir al respecto han de relacionarse con la temática de este, que gira exclusivamente en torno a Federico Viera. En cuanto *Realidad*, sus intervenciones, en contraste con la novela anterior, son mucho más numerosas, y

adquieren la forma del diálogo, así como del soliloquio de carácter teatral: «OROZCO, *para sí*. Ya deseaba que se fueran. Me siento esta noche más fatigado que nunca» (2001b: 555). Asimismo, resulta notorio el empleo de largos parlamentos: «OROZCO, *solo*. ¡Dominada la pavorosa crisis!... Pero andan por dentro de mí los jirones de la tempestad, y necesito dispersarlos, no sea que se junten y condensen de nuevo, y me pongan otra vez al borde del abismo de la tontería...» (2001b: 863). En lo que se refiere a su registro, este es formal, tendente hacia un uso culto, lo que no excluye que este se valga de metáforas lexicalizadas, o de frases hechas; abundan los períodos oracionales extensos, con oraciones subordinadas y el empleo de la argumentación. En cuanto al tono, puede decirse que este resulta en ocasiones un tanto melodramático, trágico y grandilocuente, en un estilo definible como muy cercano al romanticismo, lo que contrasta poderosamente con la prosa sencilla de otras intervenciones: «Pues estaría yo lucido. No, esas generosidades caen ya dentro de la tontería, y francamente, yo aspiro a que se tenga mejor idea de mí. El atribuirle a uno méritos que no posee, y que, por lo disparatados, no deben lisonjear a nadie, constituye una especie de calumnia» (2001b: 540). En cuanto a la fiabilidad de su discurso, cabe añadir que este personaje es capaz de usar la falacia, así como la ironía: «Vamos, le despaché... Se va el pobrecillo muy descorazonado. Pero yo ¿qué le he de hacer? Pues sólo faltaba que...» (2001b: 668). En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, Tomás no cuenta con voz propia, una circunstancia que se reproduce en *Torquemada y San Pedro*.

El último carácter galdosiano tratado en este epígrafe es Zalamero. En *El doctor Centeno*, se expresa principalmente mediante el estilo directo, con un nivel estándar y un uso coloquial en ocasiones: «A poco más estará en disposición de hacer oposiciones a alguna plaza de tintorero» (1994b: 451). Además, el personaje se expresa por medio del discurso indirecto de Felipe Centeno: «¡Ah!... Zalamero que vendrá también para acá...» (1994b: 524). En *Fortunata y Jacinta*, Zalamero se expresa de forma indirecta por medio del narrador: «Mas Zalamero asegura que esta opinión es tan tonta como falsa» (1993a: 131). Asimismo, se expresa en forma de discurso directo en una sola ocasión, en la que su expresión está traspuesta por su agitación física, que ocasiona enunciados deslavazados, aunque correctos desde un punto de vista gramatical, así como de estilo; su registro es coloquial en ciertos momentos: «La votación sigue: la ventaja que llevaba al principio Salmerón, la lleva ahora Castelar... nueve votos... Pero aún falta por votar la mitad del Congreso... Ansiedad en todas las caras... A mí me tocaba entonces ir allá» (1993a: 289).

Personajes de particularización discursiva especial

Tras la revisión ofrecida sobre esta nómina de figuras galdosianas, acto seguido se da paso a una serie de estas que merece atención especial. En su caso, la prolijidad, particularidad y/o desarrollo en la reaparición se ha manifestado de forma importante, razón por la que cada uno de estos personajes abre un sub apartado propio.

Augusta Cisneros

Por lo que se refiere a la voz de Augusta Cisneros, debe señalarse que en *La incógnita* se expresa en muchas ocasiones mediante el discurso directo, así como también mediante el discurso indirecto, empleado por el narrador/personaje Manolo Infante: «Allí fue el lamentarse haber prestado atención a mis galanterías, creyéndolas inocentes y de pura fórmula [...] allí fue el expresar su equivocación con respecto a mí» (Pérez Galdós, 2001b: 376). En lo que se refiere a su registro, este se encuentra cercano a la informalidad, con uso frecuente de coloquialismos y metáforas lexicalizadas: «Sí, buenas trazas tiene de acabar [...] Ahora ha dicho que esto es grave, gravísimo, y que se ha traído los datos para probarlo. Mira, mira el rimero de papeles que tiene en el banco» (2001b: 315). A este respecto, una particularidad de este personaje es su afición de motejar a otros, así como de satirizar su expresión verbal, una circunstancia que la asemeja con M^a Juana Bueno de Guzmán. En lo que se refiere a la temática de su discurso, buena parte de este versa sobre los infundios que corren acerca de su implicación en una relación con Federico Viera. En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, Augusta se expresa la mayoría de las ocasiones mediante el discurso directo, ya sea en diálogos o en soliloquios¹⁵². Asimismo, hay ejemplos de monólogo interior. En cuanto al registro del personaje, este es estándar, sin incorrecciones, aunque con uso de un estilo coloquial, informal, abundante en metáforas lexicalizadas. Por otra parte, en su discurso hay numerosos ejemplos de oraciones admirativas, truncadas, interjecciones y vocativos. En cuanto al tratamiento, emplea la mayor parte de las ocasiones el trato de cortesía; otra característica destacada es el uso frecuente del registro irónico: «pero déjeme acabar... Pues en aquel tiempo se defraudaba tanto como ahora, o quizás más, mucho más. Cierto que usted fue siempre de los puros, en eso estamos... Si lo sabemos, si es artículo de fe: no se apure» (2001b: 527); «AUGUSTA, para sí, fingiendo prestar atención a lo que le dice Villalonga. Ahí está ya. Cara mía, ojos míos, haceos de piedra. Que ninguna suspicacia, ninguna curiosidad os sorprendan en un descuido de expresión» (2001b: 530).

¹⁵² En el caso de esta novela, de carácter dialogado, se emplea el término soliloquio por su mayor adecuación a la situación comunicativa que se reproduce, similar a la teatral.

Otra particularidad de su discurso en esta obra es la doblez o falsedad de este, en virtud del cual miente públicamente acerca de todo lo que pueda relacionarla con Federico Viera; en su presencia a solas, no obstante, es sincera: «No sé qué tienes en esos ojos... la traición, la mentira y el cinismo. (Muy agitada.) Ya me estoy acostumbrando a la idea de que te vas de mí» (2001b: 552); «Ven acá, tonto, mamarracho; es que te quiero locamente: a nadie he querido ni quiero sino a ti» (2001b: 619).

En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, el personaje se expresa casi exclusivamente en forma de diálogo directo, en el que su discurso posee un registro muy cercano a la informalidad, aun a pesar de que emplea el tratamiento de cortesía ante otros: «aquella sandunga de mi padre para trastear a los amateurs, y a todos los moscones del fanatismo artístico. A papá no le mareaba nadie, porque él poseía el don de marear a todo el mundo» (Pérez Galdós, 2003a: 659). Además, el narrador emplea el discurso indirecto para referir las palabras del personaje: «todos decían, y Augusta la primera, que aquel no era el mirar inocente y seductor de un niño» (2003a: 682). Una particularidad de su discurso, ya vista en anteriores novelas, es su capacidad para que este sea falaz: «¿quién te dice que tu hijo no pueda cambiar el mejor día? Es más: yo creo que luego se despertará en él la inteligencia» (2003a: 653).

Augusto Miquis

En *La desheredada*, Miquis se expresa normalmente por medio del discurso directo, y su registro se caracteriza por su variabilidad, en la que este oscila entre la cortesía y la informalidad, con una expresión verbal salpicada de interjecciones y giros humorísticos: «Lo primero es que usted salga de esta casa... ¡ay qué casa!» (Pérez Galdós, 1994a: 488). Por otra parte, el narrador utiliza las palabras de Augusto en forma de discurso indirecto en un punto donde se dirige a la protagonista: «Miquis te ha dicho, bien lo sabes, que eso es un vicio» (1994a: 689). Además, el personaje se expresa de forma escrita a través de notas humorísticas: «RÉCIPE.- Del extracto de paciencia.-100 gramos. Del ajeteo de máquina de coser.-c.s. Mézclese y agítese. S.a. Para tomar a todas horas. Doctor Miquis» (1994a: 785). Tal y como afirma el narrador, su discurso se caracteriza por entreverar frases y expresiones rimbombantes con humorismos frecuentes, así como con metáforas: «la propagación de los vicios herpético y tuberculoso, que son, señores, permitidme decirlo así, la carcoma de la raza humana, la polilla» (1994a: 515); «Entremos en la selva profunda y sorprenderemos el palpitar primero de las nuevas vidas [...] ¿No oís cómo estrenan sus trompetillas estos niños alados que vivirán un día y en un día alborotarán la vecindad de este olmo?» (1994a: 516).

En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta es muy variada, y abarca aspectos como la medicina, el galanteo romántico, la música, los problemas económicos de Isidora Rufete, cuestiones de posición social o de matrimonio, así como otros menores. En *El amigo Manso*, por otra parte, se expresa con corrección y tecnicismos, que mezcla en su discurso con metáforas y juegos dialécticos humorísticos: «¿Le parece a usted que es agradable este viaje diario por la vía láctea ...? Estoy deseando soltar los trastos y que venga otro [...] la generación futura va a ser bonita, sí, señor; se van a divertir los del siglo XX, que será el siglo de las lagartijas» (1994b: 184). La temática de su discurso en esta novela es la medicina, pero asimismo los rumores sociales.

En cuanto a *El doctor Centeno*, no cuenta con intervenciones. En *Lo prohibido*, el narrador se vale del discurso restituído para introducir su diégesis literalmente: «"Bromas pesadas", repitió Augusto» (1994b: 480). En cuanto a la expresión verbal, resulta llamativo que esta se presente profundamente cambiada en relación con las características idiosincrásicas del personaje; a saber, está desprovista de juegos de palabras, de metáforas, o de humorismo, en suma. En cuanto a temática, esa expresividad está recargada de intencionalidad moralista, y pierde, como se ha aducido, los rasgos distintivos que Miquis exhibiera en otras novelas como *La desheredada* o *El amigo Manso*. En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, el médico tan solo se expresa por medio del narrador y su discurso indirecto, dentro del cual Augusto trata temas médicos de agotamiento físico. En cuanto a *Ángel Guerra*, esta figura se expresa nuevamente de acuerdo a su idiosincrasia, esto es, usando metáforas, juegos de palabras y mucho humor: «se me ha puesto usted nerviosilla, y no será extraño que el corazón nos juegue una mala pasada. ¿A ver ese pulso? (Tomándolo con profunda atención.) Calma, calma, señora mía. Procure usted tranquilizar su ánimo. Al *Kronprinz* que aguarde a la puerta [...] si siente usted arrebatos de amor, abrázame a mí, que estoy decidido a curarla para casarme luego con usted» (Pérez Galdós, 2009a: 107). En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta gira en esta novela en torno a las enfermedades, así como a cuestiones de índole social y moral en forma de recomendaciones para Ángel. En *Torquemada y San Pedro*, se expresa en un nivel formal, con tratamiento de cortesía para sus clientes e informal con un colega inferior en rango: «Pero tú, ¿qué estás pensando?... Tú, ¿qué haces? ¿Estás tonto?» (Pérez Galdós, 2019: 515). El lenguaje empleado no hace uso de sus giros usuales, que tan solo en una ocasión revelan su proclividad característica a las figuras, a la ironía y al humorismo: «¡Quién sabe! –dijo benévola mente el médico por consolarle–. Puede que entre los papeles de Nápoles y Sicilia haya algún r cipe de antiguo alquimista o curandero nigromante» (2019: 577). En *Tristana*,

Miquis hace uso de un lenguaje salpicado de rasgos humorísticos e informales, e incluso emplea un discurso falaz cuando interactúa con un paciente: «no se asuste la muñeca, que no la haremos sufrir nada..., pero nada... Ni se enterará usted. Y dentro de unos cuantos días ya podrá entretenerse en pintar...» (Pérez Galdós, 2008b: 239).

Felipe Centeno

Otra figura de gran relevancia es Felipe Centeno, que merece un lugar en este apartado debido a la riqueza y desarrollo de su voz discursiva. En *Marianela*, se expresa por medio del estilo directo –siempre mantenidos con su hermanastra Marianela–, sin monólogos internos. Sus palabras son la principal fuente de su construcción ficcional. Debe indicarse que su expresión es la mejor caracterizada de esta novela, ya que está bien adaptada en cuanto a registro y estilo a su baja extracción social; así, su discurso es de orden informal y salpicado de incorrecciones lingüísticas: «A los cuatro días verás qué cartas pongo... Ya las oirás leer, y verás que *conceitos*¹⁵³ los míos y qué modo aquel de echar *retólicas* que os dejen bobos a todos» (1993c: 721). En cuanto a la temática de su discurso, Felipe trata principalmente aspectos de cambio acerca de su vida actual, que desdeña por miserable; de forma complementaria, habla de forma continua sobre su futuro como médico en Madrid. En *La familia de León Roch*, Celipín informa de su nombre, ya corregido por él mismo –Felipe–, así como de su procedencia. Por otra parte, se inserta un discurso suyo restituido que indica falta de decoro social: «Señora, déjeme usted en paz; yo no quiero nada con los cuervos» (1994a: 201); en otro sentido, esas palabras denotan que los temas eclesiásticos no son de su agrado o incumbencia. En cuanto a *El doctor Centeno*, Felipe se expresa en forma de diálogos directos, pero asimismo mediante discurso indirecto libre: «Contempla la mole del hospital. ¡Vaya que es grandote! [...] Sale un tren. ¿A dónde irá? Puede que a la Rusia o al *mesmo* Salvador... ¡Qué *tié* que ver esto con la estación de Villamojada!» (1994b: 292-293); además, emplea el monólogo interior: «y decía para sí: “Ya ponen las sillas, ya traen la sopa, ya se sientan, ya echan agua en las copas, ya empiezan”» (1994b: 304). Por añadidura, se emplea en esta novela la técnica del estilo directo libre, sin verbos *dicendi*:

FELIPE.– Pues en eso de dar, creo que hay sus más y sus menos, porque es cosa mala no tener qué comer, mientras otros se hartan con nuestro dinero.

ALEJANDRO. – (*Con iluminismo.*) Yo miro al tiempo y a la inmortalidad, como dijo el otro.

(Pérez Galdós, 1994b: 572)

¹⁵³ Todas las cursivas, tal como aparecen en el original.

Su caracterización discursiva está más lograda en esta novela, y se respetan elementos intratextuales idiosincrásicos como la partícula *de-* ante muchas palabras: «Paquito el ciego se lo ha dicho. Ya se va *destruyendo*. ¡Sabe más cosas...! En aquella casa se ponen los que cuentan las estrellas y desaminan el Sol» (1994b: 293). Por otra parte, en esta novela también se expresa el personaje escribiendo, cuando intenta hacerlo remedando el estilo de su amo: «No sale... Ahora... *Gentil señora, de beldad bella y hechicera...* ¡Oh! Esto no sonaba. A ver ahora: *Cuando las auras gimen ¡ay! Y gimen...* ¡Magnífico!» (1994b: 509). En lo que se refiere a la temática, en esta obra Felipe trata sus temas preferidos: la supervivencia, el aprendizaje y el ascenso social, pero además se añade el fervor leal hacia su amo Alejandro Miquis. En cuanto a *Tormento*, por último, gran parte de su discurso se reproduce por medio del discurso libre directo. Es de notar que el uso del lenguaje por parte del personaje ha evolucionado, y ya no comete incorrecciones, lo que concuerda con la evolución educativa y temporal de una edad más avanzada. Sus campos temáticos giran en torno a la servidumbre, su educación y los diferentes avatares de la trama principal de la novela, de la que este personaje no forma parte apenas.

Francisco Torquemada

En las siguientes líneas, por otro lado, se da cuenta de la figura galdosiana que, probablemente, mejor ha sido caracterizada desde el punto de vista lingüístico, una circunstancia en la que resulta destacable el desarrollo que Torquemada refleja en cuanto a su capacidad, una faceta metalingüística notable de la que ya habían tomado parte –si bien en menor cuantía– otros personajes como Augusta Cisneros o Isidora Rufete.

En *El doctor Centeno*, Torquemada no se expresa mediante su propio discurso, sino por medio del discurso indirecto del narrador: «Este embozaba con taimadas razones su exigencia. Aquel dinero no era suyo, sino de un señor que se lo había confiado, para emplearlo, y el señor lo necesitaba» (1994b: 529). El narrador ofrece asimismo el discurso de Torquemada mediante restitución: «Si no se le pagaba, pondría dos letritas al señor don Pedro Miquis, a *ver qué determinaba*¹⁵⁴» (1994b: 529). En *La de Bringas* se expresa en forma de discurso indirecto libre a través de Gonzalo Torres: «En aquella ocasión, no obstante, en obsequio a Torres, no exigiría la firma del marido en el contrato, pues la de la señora bastaba...» (1994c: 165). Sin embargo, en esta novela el personaje sí se expresa ya mediante el discurso directo. El registro del personaje es estándar, formal, con ausencia de coloquialismos o vulgarismos. Tal como señala el narrador de esta novela, su discurso

¹⁵⁴ En cursiva en el original.

destaca por las numerosas reticencias dentro de los enunciados, que separan incluso palabras: «Señora, ya dije a usted que no... puedo, no puedo de ninguna manera. Es de todo punto im... posible (1994c: 187). En *Lo prohibido*, en cambio, no cuenta con discurso propio. En *Fortunata y Jacinta*, Goseck emplea una frase particular de él: «¿Y cómo está la familia?» (1993a: 377). En esta novela, se expresa de forma coloquial, y emplea la particularidad conocida de las reticencias entre ciertas palabras: «Lo va usted a ver... Yo... tampoco lo esperaba [...] me le veo entrar [...] Yo no le creo ni la Biblia. Es muy fabulista. Pero en fin, pedradas de éstas nos den todos los días [...] Me quedé lo que llaman atónito [...] Finalmente, que me dio el “guano”» (1993a: 378). Además del estilo directo, Torquemada se cita a sí mismo empleando el discurso restituido: «¿Que se atrasa? “Hijo, yo tengo un gran compromiso y no te puedo aguardar”» (1993a: 380). La temática predominante de su discurso es el mundo de los préstamos, además de consideraciones afines de orden social. En cuanto a su expresividad, cabe añadir que utiliza aquí numerosas expresiones, citas y frases hechas mal hilvanadas, inapropiadas en ocasiones, mal atribuidas, erróneamente referidas en ocasiones: «“Ganarás el pan con el sudor de tu frente”, dijo quien dijo, y no hay más [...] no hagamos cosas malas, y rueda la bola... y no temamos el materialismo de la muerte; que al fin polvo somos, y...» (1993a: 869). En la novela dialogada *Realidad*, la expresión del personaje tan solo se produce por vía epistolar: «Pongo en su conocimiento que si mañana a las doce...» (2001b: 591). La temática de sus palabras en esta novela versa sobre sus negocios de préstamo a interés.

Una nueva etapa se abre en *Torquemada en la hoguera*, donde *el peor* se expresa en una amplia variedad de modos; además del estilo directo, su voz se introduce mediante el indirecto proveniente del narrador. Además, mediante el discurso indirecto libre: «Más natural sería desquiciamiento universal que la muerte del portentoso niño que había venido a la tierra para iluminarla con su talento... ¡Bonitas cosas hacía Dios, la Humanidad, o quien quiera que fuese el tal y cual que inventó el mundo y nos puso en él!» (2003a: 34). También se emplea el monólogo interior: «“He faltado a la Humanidad, y esa muy tal y cual me las cobra ahora con los réditos atrasados...” (2003a: 27). Su nivel en esta novela es estándar, con un estilo completamente coloquial, en el que abundan las frases truncadas en reticencia: «La Humanidad es Dios, la Virgen y todos los santos juntos... Tente, hombre, tente, que te vuelves loco... Tan sólo saco en limpio que no habiendo buenas obras, todo es, como si dijéramos, basura...» (2003a: 28). En lo que se refiere a peculiaridades, es destacable el uso del término *puñales*: «¡No es de cal y canto, puñales, no es de cal y canto!» (2003a: 32). La expresión discursiva del personaje en *Torquemada en la cruz* se caracteriza, principalmente,

por la novedad de introducir numerosas expresiones y términos de pretensión culta, los cuales son utilizados frecuentemente con impropiedad. En lo que se refiere a gestualidad, emplea la usual rosca, efecto que logra uniendo los dedos pulgar e índice en forma de círculo (2003a: 232). Por otra parte, su discurso cuenta asimismo con numerosas incorrecciones:

porque yo *abrigo la convicción*¹⁵⁵ de que no debemos *desabrigar el bolsillo* ¡cuidado!, y *parto del principio* de que *haiga* principio sólo los jueves y domingos; porque sí, como dice el amigo Donoso, las leyes administrativas han venido a *llenar un vacío*, yo he venido a llenar el vacío de los estómagos de ustedes... digo... no haga caso de este materialismo... (Pérez Galdós, 2003a: 391).

El discurso del personaje, por otra parte, se ve truncado en numerosas ocasiones por el uso inconexo de los enunciados, que roza el libre fluir de conciencia:

Digo que es desatino en el sentido de... Por lo demás, como honra para mí, ¡cuidado!, supóngase usted... Pero digo que para aplacarle el delirio, yo le aseguraba que me casaría, no digo yo con las señoras Águilas mayores y menores, sino con todas las águilas y buitres del cielo y de la tierra... (Pérez Galdós, 2003a: 234).

En lo que se refiere al modo discursivo, su voz está presente mediante discurso restituído –referido aquí en el ejemplo anterior–, indirecto, directo, monólogo interior, y discurso indirecto libre. Además, una peculiaridad distintiva en esta novela consiste en que el personaje habla en sueños dando voz a su hijo fallecido, cuyo discurso se contamina de las características de Torquemada: «Verbigracia, nacer chiquitín, como se nace siempre, como la otra vez que nací, que no fue la primera, digo que no fue la primera ¡ñales!» (2003a: 291). En el siguiente ejemplo, una muestra del discurso indirecto libre procedente del narrador: «En suma: se presentaría tal cual era siempre, y hablaría lo menos posible, contestando con sencillez a cuanto le preguntasen. Si se reían que se rieran... ¡ñales!» (2003a: 239). En cuanto a la temática discursiva del personaje en esta novela, sobresale el afán de mejora aparente en todos los sentidos:

tengo pesquis, bastante pesquis, comprendo todo muy bien. Dios no me ha hecho tonto, ni medio tonto, ¡cuidado!, y entiendo el trasteo de la vida. Pero ello es que no tengo política, no la tengo: en viéndome delante de una persona principal, ya estoy hecho un zángano y no sé qué decir, ni qué hacer con las manos... Pues hay que aprenderlo, ¡ñales!, que cosas más difíciles se aprenden (Pérez Galdós, 2003a: 237).

¹⁵⁵ En este caso y sucesivos, en cursiva en el original.

En *Torquemada en el purgatorio*, Tor emplea el repertorio habitual de términos del ciclo de Torquemada, que incluye ¡ñales!, *velis nolis* o ¡cuidado!. Su expresión sigue la línea ya establecida de un uso coloquial trufado de numerosos cultismos utilizados de forma impropia o inadecuada. En cuanto a los modos de discurso, estos abarcan una gran gama: directo, indirecto, discurso indirecto libre y monólogo interior. El discurso indirecto libre es empleado en esta novela de forma extensa, una circunstancia muy relacionada con la contaminación asimismo del discurso narrativo, que asimila rasgos del personaje:

La verdad, estaría muy contento, si desde que se sentó en los rojos escaños, no hubieran llovido sobre él los sablazos en una u otra forma... Esto le sacaba de quicio. Es mucho cuento ¡Señor! que no se pueda figurar conforme al propio mérito, sin dar sangrías a cada rato al flaco bolsillo (2003a: 531); el marqués de Cícero le había afanado cuarenta duros para restauración de una catedral de ñales (Pérez Galdós, 2003a: 532).

Una particularidad discursiva de Torquemada aquí ya fue apuntada sobre la novela anterior, consistente en un discurso directo semejante al libre fluir de conciencia: «Gracias, señores... agradezco sus *manifestaciones*... San Eloy... la ciencia... tres primeras espadas de la Medicina. Gracias mil... estimando... No me ha cogido de nuevas... Ya sabía yo que había de ser... del sexo masculino, *vulgo* macho...» (2003a: 541). En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, en última instancia, se expresa por medio de la amplia variedad de modos exhibida durante la serie de *Torquemada*, entre los que destaca el discurso indirecto libre, empleado extensamente por el narrador en las numerosas suspensiones temporales de esta novela. En lo que se refiere a su expresión, en esta destaca el característico uso coloquial del lenguaje, con términos de origen intelectual insertados en el discurso de forma inapropiada. Por otra parte, esta figura emplea sus términos particulares, repetidos durante las últimas novelas. Tal y como sucede en anteriores novelas de este último ciclo, es notoria la presencia de personajes que, fruto de la imaginación del personaje, le hablan. En *Torquemada y San Pedro*, además de su fallecido hijo Valentín, se añade un diablillo (2003a: 735).

Las singularidades que ofrece este personaje único han suscitado abundante atención crítica desde hace mucho tiempo. En fechas cercanas, I. Javier López ha prestado atención –entre otros aspectos– al habla de Torquemada (2019: 55-62). Según este estudioso, las falsificaciones lingüísticas –clichés, frases hechas– que ofrece el usurero obraron como satírica confrontación con un mundo de ridículas normas sociales (2019: 57). Es más, como bien indica Javier López, el progresivo ahondamiento en el mundo interior de Torquemada llega a la par que su desarrollo lingüístico: «vemos a un personaje que aspira a más, y que va creando ese mundo interior a base de reflexionar sobre el lenguaje» (2019: 58).

En una época muy anterior, el hispanista Douglass Rogers publicó un estudio clásico acerca de la caracterización lingüística de Torquemada (Rogers, 1967: 243-273) que merece una revisión aquí. Según indicaba Rogers, el habla de las figuras galdosianas reviste tal importancia que supone su rasgo identificativo fundamental, por encima de otros elementos de configuración:

Ante ciertos caracteres de Galdós, las preguntas “¿Qué hace?”, “¿Qué le pasa?” o hasta “¿Qué dice?”, pueden valer menos que “¿Cómo habla?” [...] Para demostrar lo afirmado no hay personaje más apropiado que Torquemada [...] se identifica en la lectura no tanto por su avaricia u otras cualidades, ni por sus acciones, como por sus peculiaridades verbales (Rogers, 1967: 245).

Al igual que señala Javier López, Rogers vinculó el proceso de evolución del lenguaje de Torquemada a su encaje en un nuevo contexto social, de tal modo que esta figura crea una alteridad, toda una gama de ornamentos como símbolo de asimilación a ese nuevo mundo (1967: 248-251) Como bien indica el estadounidense, esa artificiosidad, aunque falsa, no equivale a superficialidad, ya que Torquemada dista de resultar plano. De ese modo, sus reacciones son imprevisibles, a pesar de un rasgo tan peculiar para este personaje como el de los términos repetidos: «Por eso hay en este elemento verbal algo más que automatismo: hay una variedad infinita, como en la vida, y, así, un mundo abierto» (1967: 266-267). Concluía Rogers llamando la atención sobre la similitud del usurero con Sancho Panza, una evocación que confrontaba, por otro lado, con las exigencias de Ortega y Gasset sobre los personajes, valor que, sin duda, Torquemada plasma sobradamente.

Jacinto Villalonga

Este singular diletante, por su parte, cuenta con una probada trayectoria en las novelas galdosianas. En *Lo prohibido*, la única muestra de su discurso se ofrece mediante la restitución, en donde diserta acerca de los negocios que desea acometer: «Traer trigos de los Estados Unidos y establecer un depósito en Barcelona; instalar máquinas» (1994c: 503). A este respecto, la temática dominante son, evidentemente, los negocios; en cuanto a su registro, este es estándar y sin ninguna particularidad especial, así como tampoco incorrecciones. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, resulta destacable que este personaje es referido como fuente, de forma indirecta, para mucho de lo que cuenta el narrador; a este respecto, se le señala como una fuente de poca fiabilidad: «Otras muchas tonterías de este jaez cuenta Villalonga» (1993a: 3); «Cuenta el tunante de Villalonga que hace años usaba Aparisi» (1993a: 143). El personaje carece de monólogos interiores en esta novela, pero

cuenta con numerosas intervenciones directas –así como indirectas–, entre las que se cuentan largos parlamentos. En lo que se refiere a su registro, este es estándar, con uso abundante de metáforas lexicalizadas, además de ciertos coloquialismos, uso de vocativos, así como oraciones truncadas en reticencia; en suma, su expresión es muy emotiva, lo que se acentúa además con numerosas oraciones exclamativas e interjecciones: «el talle y el corsé, cuando dentro hay calidad, los arreglan los modistos fácilmente; pero lo que es el lenguaje... Chico, habías de verla y te quedarás lelo, como yo [...] no tiene aire de señora; ni falta... [...] Vamos, que si la ves, tiras piedras [...] ¡Si este busto supiera explotarse...!» Pues ¡hala! ya lo tienes en perfecta explotación» (1993a: 287); «Ella no se *timaba*¹⁵⁶... parecía como vergonzosa [...] Salí de estampía...» (1993a: 289). Además, tiene la habilidad de alterar su discurso falazmente en dependencia de quien pueda oírle: «–Fortunata... Pero no tienes idea de su transformación. ¡Vaya un cambiazo! Está guapísima, elegantísima. Chico, me quedé turulato cuando la vi. Oyéronse los pasos de Jacinta. Cuando apareció levantando la cortina, Villalonga dio una brusca torcedura a su discurso: “No, hombre, no me has entendido; la sesión empezó por la tarde» (1993a: 286).

En *La incógnita*, a pesar de las valoraciones hechas por el narrador acerca de la capacidad discursiva lúdica de Villalonga, estas no pueden ser refrendadas, ya que en las pocas muestras de su discurso directo –restituido– no se evidencia su destreza humorística: «¡Si esto se puede probar el día que se quiera!; innobles...». La mayoría de las ocasiones, en cambio, se ofrece el discurso indirecto: «Villalonga se marchó, diciéndome que no salía nunca de aquella casa sin sentir que se le aflojaba un tornillo del cerebro» (2001b: 332). Además, hay un ejemplo de discurso indirecto libre: «luego enjareta el panegírico de ella, y crudos anatemas contra la ligereza y ruindad de una parte del público. Es que en esta raza proterva ha existido y existirá siempre el *tic nervioso nacional*¹⁵⁷ de abatir lo que está alto» (2001b: 480). En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta gira en torno a la decadencia moral del país, el asesinato de Viera, así como sobre acciones o rumores que ha presenciado u oído en boca de otros. En cuanto a la novela dialogada *Realidad*, la modalidad de su discurso es exclusivamente directa, y su registro, aun sin ser incorrecto ni vulgar, está inundado de usos coloquiales, en un estilo frecuentemente informal en el que hay cabida para las metáforas lexicalizadas: «Y tiene un ojo de perito, que vale cualquier cosa. Aquí donde usted le ve, con su diplomacia y su... equilibrio europeo, tiene la intención de un

¹⁵⁶ En cursiva en el original.

¹⁵⁷ En cursiva en el original.

Veragua¹⁵⁸; y como le dé por los descubrimientos, crea usted que hemos de ver cosas muy buenas» (2001b: 715). Además, en dependencia de otras situaciones comunicativas, el personaje es capaz de expresarse mediante un registro culto: «el mal de la época, la diátesis de nuestros tiempos de refinamiento social. Amigo mío, la vida esta de recepciones, galantería, sibaritismo, comidas, y el charlar ingenioso y pérfido entre los dos sexos, es un excitante desmoralizador» (2001b: 829). Como en el caso de *La incógnita*, la temática de su discurso aborda temas de funcionariado, el asesinato de Federico Viera, las diversas relaciones de su estrato social, o asuntos de alcance general como la moral o la ética. En *Torquemada en el purgatorio*, en contraste, tan solo cuenta con una intervención en modo directo, que presumiblemente sea falaz: «Orador, sí señor [...] Ha dicho usted cosas muy buenas, y muy bien parladas. Mi enhorabuena» (2003a: 595). En cuanto a *Halma*, finalmente, Villalonga no cuenta con discurso propio.

José Ido del Sagrario

No cabe duda de que, tal vez, el principal elemento caracterizador de esta figura sea su capacidad discursiva, variopinta a la vez que creativa. En *El doctor Centeno*, Ido se expresa normalmente mediante el discurso directo, pero asimismo por medio del diálogo teatral: «IDO.–(*Acariciando el hombro de su amigo.*) Pues esto no tiene ya remedio, amigo Felipe» (1994b: 604). Además, su discurso es expresado gracias al discurso libre indirecto, del que se vale el narrador para apropiarse de su voz: «no se atrevió a hacerlo, por ser hombre en quien la timidez podía más que todas las fuerzas del alma. En su interior se dijo y se repitió, con verdadero fervor, que aquel Aristarco no estaba en lo cierto» (1994b: 589); también, el narrador emplea el discurso indirecto para referir las palabras del personaje: «Polo y don José Ido convinieron unánimes en que carecía absolutamente de memoria y entendimiento» (1994b: 337). En lo que se refiere a su registro, este es culto –aunque es capaz, asimismo, de expresarse mediante coloquialismos–, con un empleo excesivo de muestras de cortesía, enunciados truncados en reticencias, uso frecuente de diminutivos y aumentativos, además de vocativos: «Francamente, hijo, yo no sé si me habrás comprendido; si no, te diré que me hagas el favor de prestarme dos reales, si los tienes, y dispensa mi atrevimiento...» (1994b: 520). Se expresa don José en numerosas ocasiones con un estilo que oscila entre el dramatismo y el patetismo: «No verás lágrimas en mi cara, aunque he derramado muchas, porque el ardor de la vergüenza las ha secado [...] no dirás sino que soy

¹⁵⁸ Un Veragua: caracterización de toro bravo por antonomasia en el siglo XIX. Dicha res provenía de la ganadería del duque de Veragua.

un mártir, y que iré derecho al Cielo cuando me muera... [...] ¡Oh! si no tuviera familia, el estanque chinesco del Retiro me hubiera visto esta tarde en sus profundidades...» (1994b: 561). Por otra parte, dentro de lo que podría considerarse como particularismos, el personaje emplea con frecuencia esta expresión: «Francamente, naturalmente...» (1994b: 518). En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta gira en torno a asuntos muy diversos, aunque gran parte de estos relacionados con sus dificultades económicas; Ido se expresa también acerca de la educación, la política del país, o sobre el estado de salud de su familia, de Alejandro Miquis o de Felipe Centeno.

En *Tormento*, por otro lado, Ido se expresa en primera instancia por medio de discurso directo, pero también gracias al diálogo teatral: «IDO DEL SAGRARIO.—(*Con enérgica denegación.*) Tú no entiendes de arte. (*Intentando horadarse la frente con la punta del dedo índice.*) La poesía la saco yo de esta mina» (1994b: 624). En esta novela, se expresa con un registro más coloquial que en la novela precedente, con mayor profusión de oraciones truncadas, y una unidad de discurso deslavadada, cercana a veces al libre fluir de conciencia: «Él dictaba, yo escribía... Mi mano, un rayo... Hombre contentísimo... Cada reparto, una onza. Cae mi autor enfermo, y me dice: “Ido, acabe ese capítulo.” Cojo mi pluma y, ¡ras!, lo acabo y enjareto otro y otro» (1994b: 619). En lo que se refiere a la temática, ha de hacerse notar que una de estas es metaliteraria, ya que Ido afirma que está escribiendo una novela; en ese sentido, diserta acerca de cómo, de qué y por qué escribe (1994b: 619-620). En la expresión de diálogo directo, el estilo del personaje eleva su registro, tornándose más afectado, y empleando tratamiento de cortesía, así como un tono más dramático: «si lo toma con interés, si se apiada de este pobre padre de familia. Con que usted diga dos palabras nada más al señor de Caballero, hará mi felicidad» (1994: 782). En cuanto a particularidades discursivas, Ido emplea de nuevo la expresión *francamente, naturalmente* en esta novela (1994b: 786). En *Lo prohibido*, el narrador se vale del discurso indirecto para referir el del personaje: «Decíame Ido que él era del oficio; que si yo le dejara meter su cucharada, añadiría a mi relato algunos perfiles y toques de maestro que él sabía dar muy bien» (2001a: 617). De ese único extracto atribuible a su discurso se colige que la temática gira en torno a la creación literaria, tal como Ido la concibe, desde los presupuestos del folletín. Según esa característica de su escritura, por otra parte, el lector puede albergar serias dudas en cuanto a la fiabilidad que semejante cronista pueda tener para dar cuenta de la vida del protagonista de dicha novela.

En *Fortunata y Jacinta* se introduce la particularidad de mostrar una tarjeta profesional de Ido: «José Ido del Sagrario, corredor de publicaciones nacionales y

extranjeras» (1993a: 159). Emplea aquí sus particularismos *francamente* y *naturalmente*; además, introduce el concepto de que *se siente eléctrico*: «Algunas veces, sin saber cómo ni por qué, me entra cierta excitación, y me pongo así, nervioso y como echando chispas... me pongo eléctrico» (1993a: 161); por añadidura, se incorpora otro término, que emplea para el supuesto engaño al que le somete su mujer: «sepa que mi esposa es... ¡adúuultera!» (1993a: 164); además, coloca a su esposa el sobrenombre de *Venus de Médicis* (1993a: 208). Su registro es culto, con exceso de expresiones de cortesía, oraciones truncadas, algunas inconexas, frases admirativas, repetición de términos, empleo de sus muletillas características: «Agradecidísimo... Francamente, habría sido falta de educación desairar... No es que tenga apetito, naturalmente... He almorzado fuerte... ¿pero cómo desairar? Agradecidísimo...» (1993a: 162). En lo que se refiere al estilo, el tono teatral se ha incrementado: «Ésta es la venganza, ésta es la ley... por una sola espada... Y me quedaré tan fresco, como si tal cosa. Y podré salir por ahí mostrando mis manos manchadas de sangre de los adúlteros y decir a gritos: “Aprended de mí, maridos, a defender vuestro honor”» (1993a: 165). Además del discurso directo, en esta novela Ido se expresa por medio del discurso indirecto libre: «don José habría creído ofender a su bienhechora interpretándola de otro modo. Guardaría, pues, su tesoro [...] porque si ésta lo descubría, ¡Santo Cristo del Gran Poder...!» (1993: 193). Además, el personaje se vale del monólogo interior: «Ahora sí que la hemos hecho buena –pensó–» (1993a: 194); también del soliloquio: «*No se permite tender ropa, y ni clabar clabos*, decía en una pared; y don José exclamó: “¡Vaya una barbaridad!... ¡Ignorantes!...”» (1993a: 195).

Manuel José Ramón del Pez

En cuanto al flemático patriarca de los Peces, se debe indicar en primer lugar que en *La desheredada* posee la peculiaridad lingüística de emplear la expresión *logomaquias* para todo aquello que rechaza: «Logomaquias, hombre –dijo don Manuel apartando de sí con desprecio la carta» (1994a: 620). En esta novela, se expresa exclusivamente mediante el estilo directo. Además, suele emplear frases inconclusas en reticencia en lo que conforma un estilo con un registro formal que se vale con frecuencia de la informalidad: «Estas historias de muchachos mendigos que a lo mejor salen con la patochada de tener por papás a duques o príncipes, no pueden pasar en el día, mejor dicho, yo creo que no han pasado nunca» (1994a: 621). En cuanto a temática, esta se centra en la trama de esta novela, y aborda aspectos de herencia y legalidad. En cuanto a *El amigo Manso*, se expresa mediante el diálogo mayoritariamente, pero asimismo gracias al discurso restituído que emplea el

narrador para citarle: «dando las gracias a las distinguidísimas y eminentes personas que se habían dignado *cooperar a su esplendor en bien de la Humanidad y de los pobres*¹⁵⁹» (1994b: 145). Se constata la información del narrador acerca del discurso de Pez en cuanto a la reiteración de términos: «Es ciertamente laudable, es altamente consolador, es en alto grado lisonjero para nuestra edad, para nuestro tiempo, para nuestra generación» (1994b: 145). En *Tormento*, el personaje no cuenta con discurso propio en sus escasas apariciones.

En cuanto a *La de Bringas*, Pez se expresa por medio del estilo directo, pero asimismo gracias al monólogo interior «Vaya una mamarrachada... Es como salida de esa cabeza de corcho» (1994c: 70) y al discurso indirecto, forma esta última a la que se acoge el narrador para citarle: «una virtuosa resistencia que no esperaba, pues según su frase, que le oí más de una vez, había creído que, por su excesiva madurez, aquella fruta se caía del árbol por sí sola» (1994c: 157). El estilo expresivo del personaje es recargado, con tintes románticos. Por otra parte, su discurso no es fiable, ya que miente con cierta frecuencia: «Es una maravilla... ¡Qué manos! Qué paciencia! Esta obra debiera ir a un museo. Y para sí [...] “Vaya una mamarrachada...”» (1994c: 70). Además, emplea su peculiaridad lingüística de reiterar términos: «francamente, cuando he sabido que la Unión Liberal, que es un partido de gobierno, que es un partido de orden, que es un partido serio, ayuda a los revolucionarios» (1994c: 159). La expresión epistolar también se produce en esta novela, en la que le envía una carta a Rosalía Bringas (1994c: 197).

En *Fortunata y Jacinta*, Pez no cuenta con discurso propio, fenómeno que se repite igualmente en *Miau* y en *La incógnita*. En cuanto a la novela dialogada *Realidad*, se expresa con vehemencia defendiendo la seriedad de la política nacional: «No hay crisis más que en la mente de los que la desean» (2001b: 516). En *Ángel Guerra* se expresa por medio del estilo directo. En su caracterización verbal, destaca que Manuel no cuenta con sus particularismos habituales en otras obras previas. En la temática de sus palabras se advierten asuntos importantes para el personaje como el orden social, la moral y la religión, garantes del estatus del estado: «Pues qué, ¿crees tú que Dios Omnipotente que castiga y premia, iba a dejar en tus manos a este ángel, como recompensa de tus actos contra la moral, contra el orden social y la religión?» (2009a: 185). Por último, en *Torquemada en la Cruz* el personaje no cuenta con voz en la única aparición que tiene en esta novela.

¹⁵⁹ En cursiva en el original.

Milagros, marquesa de Tellería

Por su parte, Milagros también es una figura de numerosas reparaciones. En *La familia de León Roch*, suele emplear un lenguaje afectado, lisonjero, con frases inacabadas y con numerosas reticencias. Se trata de una fuente no fiable, toda vez que, con frecuencia, hace uso de un discurso falso con el objetivo de lograr algo de su interlocutor. Se expresa normalmente por medio del estilo directo, sin presencia de monólogos internos, pero también por medio del discurso indirecto, que emplea el narrador. Además, su voz se introduce en el discurso del narrador por medio del discurso indirecto libre: «Este razonar habilidoso y la querencia del festejo que hacía palpar su corazón matritense, decidieron a la pobre Milagros. Pero los inconvenientes surgían a cada instante. Además de que no tenía gana, absolutamente ninguna gana de ir, érale preciso vestirse [...] ¡Qué tontería! Si estaba bien, perfectamente bien así» (1994a: 127). En lo que se refiere a la temática de su discurso, esta, con frecuencia, alude al error que constituye la vida licenciosa y superficial; estos contenidos se manifiestan en su incoherencia respecto a sus propios hábitos.

En *El amigo Manso*, la marquesa no interviene discursivamente. En cuanto a *La de Bringas*, el personaje incorpora a su expresión numerosos vocablos franceses, unidos a una terminología abundante procedente del mundo de la moda: «¿A ver? No; de cinco a seis, poniéndole al borde un *biés* estrecho de *glasé verde naciente*¹⁶⁰...¿Eh?» (1994c: 40). Milagros se expresa aquí mediante el estilo directo de forma usual, pero asimismo por medio de diálogo teatral: «ROSALÍA (*Embebecida.*) Sí..., entiendo..., lo veo... Será precioso... MILAGROS (*Expresando soberbiamente con un gesto la acertada colocación de lo que describe*) Lazo grande de raso sobre los bullones... Es de un efecto maravilloso» (1994c: 41). Además, se hace uso del discurso indirecto libre: «Por su mente pasaba el terrible lance de la noche próxima [...] Porque en tal noche no podía salir del paso con cuatro frioleras... ¡Qué bochorno!...» (1994c: 79). En lo que se refiere a los temas que trata este personaje, el predominante es la moda, seguido muy de cerca por los apuros económicos. Por otro lado, se emplea el discurso indirecto por medio de otro personaje para citarla: «Habló de usted y dijo..., ¡qué risa!... dijo que era usted ¡una cursi!» (1994c: 213). En cuanto a *Lo prohibido*, el personaje no cuenta con voz propia en su única aparición, una circunstancia parecida a la sucedida en *Fortunata y Jacinta*, *Realidad* o *Torquemada en la hoguera*, donde no hay muestras de sus palabras tampoco.

¹⁶⁰ En cursiva en el original.

Pepe Moreno Rubio

Un tipo de figura muy distinta es la encarnada por este recurrente médico. En *La familia de León Roch*, se expresa de forma elocuente, tratando en su discurso temas médicos pero mostrándose cercano, actuando como consejero en este sentido. Su discurso se produce usualmente bajo la forma del estilo directo, pero también como discurso restituido en la boca de otro personaje, como en este ejemplo: «Moreno Rubio ha dicho que no hay esperanza..., que ya...» (1994a: 178). No hay muestras de monólogos internos del personaje. En *El doctor Centeno*, Moreno Rubio se expresa en forma de estilo directo, pero asimismo a través del discurso libre indirecto: «este dolor lo atenuaba con las caricias de sus dedos de rosa [...] examinar las turgencias, las morbideces, los ruidos torácicos, las eliminaciones... ¡qué cosa tan entretenida!» (1994b: 545); además, por medio de discurso falsamente restituido: «la suerte es que esto no vale nada, según dice Moreno» (1994b: 564); en efecto, en ese extracto Alejandro Miquis cita a Moreno mintiendo. La temática de su discurso en esta novela es estrictamente médica, en torno a la enfermedad de Alejandro Miquis, su paciente aquí. Con esta excepción, tanto narrador como otros personajes le citan de forma fiable. Su expresión es cariñosa, cercana: «¿Qué tal, cómo va ese valor?» (1994b: 545); lo que no obsta para que la terminología médica esté presente.

En *Tormento*, su expresión queda manifiesta bajo la forma del diálogo restituido a través del narrador: «el médico había dicho a Amparo: “Mucho cuidado con esto. La persona que beba una pequeña porción de lo que contiene el frasco, se irá sin chistar al otro mundo en cinco minutos» (1994b: 832). Como cabe extraer de ese fragmento, la temática del personaje es médica, y la expresión resulta en esta ocasión más informal. En lo que se refiere a *La de Bringas*, no hay ninguna muestra de su voz. En cuanto a *Lo prohibido*, nunca se expresa por medio de su propia voz; siempre por medio de discursos restituidos indirectamente, como, por ejemplo: «El médico dijo que era una angina maligna» (1994c: 550). En *Fortunata y Jacinta*, este médico se expresa mediante el estilo directo con formalidad, cercanía y usando el tuteo. Su campo temático es el médico, pero se adentra asimismo en el bienestar personal de su interlocutor, como suele ser usual en él: «Haces la vida del caprichoso, que es peor. Te conviene una tranquilidad absoluta, renunciar a los deseos vehementes, a las cavilaciones que la no satisfacción de ellos te producen; viajar menos, ahogar todo apetito loco de los sentidos» (1993a: 899). Además, hay también muestras de discurso indirecto, un medio por el cual otros personajes restituyen a su manera las palabras de Moreno Rubio.

En cuanto a *Ángel Guerra*, se expresa mediante una intervención en estilo directo, en la que usa un lenguaje especializado, culto, en el que se vale de recursos metafóricos como aduce el narrador: «Si nos faltan las sinergias, mi querido señor Carnicero, si esas activas mediadoras entre el sistema nervioso y la función cardíaca nos presentan la dimisión, un breve síncope puede traernos un desenlace muy funesto» (2009a: 113); además, a través del narrador bajo la forma del discurso indirecto: «Moreno Rubio se manifestó contrario en absoluto a las sangrías» (2009a: 113). La temática de su discurso en esta novela, por supuesto, es exclusivamente médica.

Refugio Sánchez Emperador

Desde varios puntos de vista, la hermana de Amparo reviste más interés como recurrente, lo que se corrobora en el plano discursivo. En *El doctor Centeno*, su nivel es estándar, sin particularismos ni coloquialismos: «Don Pedro, estaba usted muy guapo en el púlpito» (1994b: 362). En esta novela, Refugio se expresa mediante estilo directo siempre, y la temática de su discurso gira en torno a Pedro Polo, su locuacidad y apostura. En lo que se refiere a *Tormento*, experimenta una evolución en la calidad y cantidad de sus intervenciones discursivas, que son siempre en forma de discurso directo. Su nivel es estándar, pero se incrementa el uso coloquial: «Anda, anda a casa de los parientes... Sírvales [...] arrástrate a los pies de la fantasma, límpiale la baba a los niños» (1994b: 677); las oraciones predominantes son simples, y abundan truncadas en reticencia; por otro lado, se aprecia la amplia utilización de diminutivos, así como de interjecciones: «Ella no me puede ver, ni el bobito de su marido tampoco, que parece un pisa hormigas...» (1994b: 678); «¡Oh!, no te apures... El cocidito de siempre. ¡Ah!...» (1994b: 679). Además, Refugio emplea algún vulgarismo: «Tú, que eres la más romántica y hablas por lo fino, diciendo unas cosas muy *superfirolíticas*¹⁶¹» (1994b: 680). En lo que se refiere a su campo temático, este gira en torno a su estatus económico, su empleo, la relación con su hermana o aspectos de moralidad y decoro.

En *La de Bringas*, Refugio se expresa mayoritariamente en forma de estilo directo, pero también de forma indirecta por medio del narrador: «Bien pronto dijo el motivo de su visita. Su hermana Amparo le había escrito desde Burdeos...» (1994c: 114). En cuanto a su estilo, este es coloquial, trufado de expresiones en esa línea y extranjerismos de origen francés: «Pues como iba diciendo a usted, mi hermana quiere que me ocupe en algo [...] he recibido casquetes de paja y tela, cintas de mil clases, plumas, *marabús egretas*, penachos,

¹⁶¹ En cursiva en el original.

amazonas, *toques*, *alones*, *colibrises*, *esprís*, y cuanto Dios crió» (1994c: 115). La temática del discurso de Refugio gira en torno al paradójico decoro social, a la hipocresía del estamento burgués, sobre su hermana, la subsistencia, o las necesidades económicas de Rosalía Pipaón-Bringas. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, la única muestra de su discurso está plasmada en estilo directo: «Déjalo tú, ¿qué te importa?» (1993a: 992). En ese único ejemplo, el personaje manifiesta la protección que siente hacia Maximiliano Rubín.

Rosalía Bringas-Pipaón

Del mismo ciclo novelesco surgió otra de esas figuras de máxima relevancia en este universo de novela, la última analizada aquí. En *Tormento*, además del estilo directo, emplea Rosalía el monólogo interior como medio de discurso: «Si yo tuviera poder para quitarle al primo diez años» (1994b: 652). En lo que se refiere al registro del personaje en esta novela, emplea un estilo estándar menudeado por numerosos usos coloquiales, símiles y metáforas de uso corriente. Por otra parte, esta figura emplea numerosos vocativos, diminutivos, oraciones truncadas en reticencia, frases admirativas, expresiones enfáticas o interjecciones. Su estilo es afectado, ampuloso, falaz en muchas ocasiones, incluso en cuanto a intencionalidad comunicativa: «Aquí podrán correr caballos [...] Ahí tiene él sus libros tan bien puestecitos» (1994b: 635); «a mí, querida Cándida, que no me saquen de estos barrios [...] ¡Qué animación! A todas horas pasa gente. Toda, toda, todita la noche está usted oyendo hablar a los que pasan, y hasta se entiende lo que dicen» (1994b: 636). En lo que se refiere a los temas que aborda en esta novela, giran en torno a los planes de casamiento con Agustín Caballero, la relación ilícita de Amparo o los problemas cotidianos en casa.

En lo que se refiere a *La de Bringas*, Rosalía se expresa de variadas formas directas e indirectas. Mediante estilo directo, también se introduce el diálogo teatral: «ROSALÍA (*Mirando un figurín.*) Si he de decir la verdad, yo no entiendo esto» (1994c: 39). Una innovación es el discurso restituido falsamente que introduce Rosalía remedando el de la reina, en el que, incluso, se cita a sí misma: «"Pero señora, por amor de Dios..." "No, déjala. Es tuya por derecho de conquista. ¡Es que tienes un cuerpo...! Úsala en mi nombre» (1994c: 44). El discurso indirecto libre también es empleado: «Rosalía hablaba; ¿pero quién, sino el mismo Pez, podría recoger sus palabras, impregnadas de un cierto desconsuelo y melancolía dulce? La pobrecita no podía lucir nada, porque su marido...» (1994c: 66). Asimismo, Rosalía usa el monólogo interior: «Ese Pez sí que es un hombre» (1994c: 68). Por añadidura, el personaje emplea el soliloquio: «A solas desahogaba la dama su oprimido corazón [...] – Maldito cominero, ¿cuándo te probaré yo que no me mereces?...» (1994c: 145). En lo que se

refiere a su estilo, carece de incorrecciones gramaticales, con un registro estándar que posee numerosos coloquialismos, oraciones truncadas en reticencia y todas las particularidades discursivas ya detalladas en *Tormento*: «está en el balcón de la *Saleta*, contemplando..., siento que no lo puedas ver..., contemplando el resplandor que ha dejado el sol hacia Poniente... es como si se estuviera quemando medio mundo» (1994c: 124). En una ocasión, el personaje reflexiona sobre su propio discurso falaz: «A veces, no sabe usted lo que padezco; tengo que mentir, tengo que inventar historias...» (1994c: 108). En cuanto a los temas que emplea, el asunto principal es la deuda que la atenaza a lo largo de toda la trama; otros temas son el decoro social, su valor como mujer, la relación con Manuel Pez o la ceguera temporal de Francisco Bringas. En cuanto a *Lo prohibido* y a *Ángel Guerra*, en contraste, Rosalía carece de voz.

Conclusiones parciales

A la luz de las evidencias reflejadas respecto a la voz discursiva de los personajes recurrentes más significativos, resulta notoria, en primera instancia, la reutilización de ciertos giros discursivos en algunos de ellos, lo que supone un rasgo inequívoco de idiosincrasia. Como elemento caracterizador, resulta afortunado que, además del esquema básico que suponen los principales componentes de la prosopopeya o de la etopeya, la particularidad en el habla suponga un elemento que identifique a una u otra figura en la lectura. En realidad, no resulta sorprendente ese procedimiento caracterizador en un autor tan preocupado por la expresividad verbal que traslada al plano ficcional en el caso de Francisco Torquemada, Isidora Rufete, M^a Juana Bueno y tantos otros, singularmente atentos estos, por su parte, a cómo se expresan sus coetáneos novelescos.

Otra consideración cabe añadir acerca de aquellos personajes cuyo lenguaje o su uso evoluciona. Ciertos componentes indicativos al respecto como la caracterización por el lenguaje –las particularidades de cada figura–, la reflexión metalingüística, el aprendizaje o el desarrollo lingüístico parecen sugerir que, más que un proceso dirigido a ciertas figuras galdosianas, esa dinámica parece reflejar, con mayor o menor intensidad, un fin multifacético. Esto es, todas estas vertientes, que reflejan de qué modo el tratamiento expresivo del personaje experimenta cambios, parecen tener lugar a medida que la novelística de Pérez Galdós avanza a través de la década de 1880. Como fidedignos transmisores de su creador, numerosos caracteres de las novelas contemporáneas muestran, progresivamente, esas facetas renovadoras, lo que les otorga una gran singularidad.

4.6 PERSPECTIVAS DISCURSIVAS: LA VOZ DEL NARRADOR Y DE LOS OTROS PERSONAJES

En primera instancia, debe establecerse que el principal interés de esta dimensión de análisis –y, por ende, de este apartado–, más que en ofrecer características acerca de los modos discursivos o rasgos lingüísticos del narrador, así como de los otros personajes, reside en dar cuenta de las perspectivas que las otras voces discursivas de la novela tienen acerca de este, ya que forman parte del conjunto que lo construye como ente ficcional complejo. Así, mientras que en el punto precedente se da cuenta de cómo la actuación discursiva de la figura galdosiana constituye uno de sus componentes directos de configuración –junto a sus acciones–, aquí el centro de atención no proviene de elementos formales, sino de contenido informativo: la concepción que otros puntos de vista en la novela tienen acerca del personaje en cuestión. Tal como recuerda Garrido Domínguez, las fuentes de información discursiva sobre el personaje, en suma, resumen la superposición de varios discursos en el texto:

coinciden básicamente con las fuentes del discurso [...] Pueden distinguirse, pues, cuatro procedimientos fundamentales: presentación directa en boca del propio personaje, a través de otro personaje, recurso a un narrador heterodiegético y, finalmente, combinación de las modalidades anteriores (Garrido Domínguez, 1996: 88).

En ese sentido, la contraposición del mosaico de perspectivas que componen las diferentes voces discursivas de la novela pretende reflejar un panorama aparentemente paradójico, a saber, por un lado, la limitación intrínseca de la percepción, así como del conocimiento de cada uno de los personajes –excepción hecha, como es natural, la voz narrativa cuando esta es omnisciente–, y, por otro lado, la interpretación que el lector o el estudioso pueden extraer de esa amalgama de perspectivas discursivas ofrecida en el texto, por medio de un proceso de inferencia. Por consiguiente, de igual modo que las acciones y relaciones suscitan una interpretación, también la suma de las diferentes voces de la novela facilitan una apertura que queda dispuesta para el receptor de la obra literaria. Sobre este particular el psiquiatra y escritor Carlos Castilla del Pino sintetizaba así este asunto, vinculando la construcción del personaje con la del ser humano:

Cuando contrastamos la imagen que los demás tienen de nosotros nos quedamos atónitos [...] No quiere decir esto que la imagen que tenemos de nosotros mismos sea la auténtica y falsa la de los demás, sino que son, cuando menos, radicalmente distintas [...] los demás nos definen, nos redefinen [...] sin que en momento alguno se pueda decir de una vez por todas de ese sujeto, de sus actos estas cuatro palabras: ya sabemos quién es (Castilla del Pino, 1990: 38-39).

Marisa Sotelo, por su parte, destaca la gran relevancia que posee el uso de dar vida a una multiplicidad de voces para favorecer el perspectivismo (2013: 174-182), una coyuntura plasmada de forma preeminente en *La desheredada*, obra sobre la que realiza un estudio al respecto:

Entre los recursos narratológicos que inaugura *La desheredada* y que con tanta lucidez supo advertir *Clarín* en su reseña de la novela (*El Imparcial*, 9-V-1881 y 24-VI-1882), más allá del monólogo interior, el estilo indirecto libre y la utilización de la segunda persona narrativa, que funcionan como verdaderos mecanismos de introspección psicológica, la personalidad de Isidora Rufete se construye también gracias a la dramatización de los diálogos y a las distintas perspectivas que de ella tienen los demás personajes de la novela. Esta multiplicidad de voces, como si se tratara de una novela coral, matiza y subraya las principales características definidoras del personaje (M. L. Sotelo, 2013: 174).

Sobre este asunto, resulta demostrativo el ejemplo que Gabriela Pozzi introdujo al respecto de las señaladas perspectivas en el caso de la novela de Pérez Galdós *Doña Perfecta*, de 1876. Tal y como señalaba esta estudiosa, la sucesiva confrontación que los diferentes discursos de los personajes novelescos ofrecen no solo puede formar parte del proceso de construcción del personaje, sino que, asimismo, también cuenta con el potencial de actuar sobre el nivel de la inferencia en el lector cuando se le conduce a un esfuerzo de reinterpretación. Así ocurre en esta novela aludida, en efecto, cuando una perspectiva es introducida de forma tardía con el objeto de lograr suspense; Pozzi se sirve para ilustrar este concepto de la aportación que un personaje ofrece en última instancia sobre el personaje protagonista: «El lector debe volver a la imagen que ha construido de doña Perfecta y matizarla con la nueva información [...] ahora tiene que incluir la intervención del canónigo en sus conclusiones, y revisar una vez más su juicio» (Pozzi, 1990: 126). Resulta indudable que el efecto de sorpresa que logra Galdós mediante este procedimiento es notable, aunque, por otra parte, no lo supone la búsqueda de la peripecia dramática y sorprendente en el marco de sus novelas de tesis, las cuales estaban poderosamente impregnadas aún de los recursos del folletín. En cualquier caso, debe insistirse en que el enfoque que facilita la perspectiva resulta verdaderamente operativo y eficaz para este trabajo cuando se tienen en consideración comparatista las perspectivas sumadas de todas las apariciones del personaje correspondiente, lo que incorpora una dimensión extra al análisis de este aspecto.

En relación con la perspectiva ofrecida por la voz del narrador, componente informativo de primer orden, debe llamarse la atención, como nota apriorística, sobre la particularidad de cierto tipo de narrador galdosiano que se introdujo a partir de la década de 1880. Si bien se le puede considerar como genéricamente omnisciente, este cuenta con la

particularidad de que es falsamente homodiegético. Esto es, la instancia narrativa pretende defender su papel como testigo directo e inmerso en la historia que nos cuenta. Con ese fin, Galdós recurre al artificio de que este narrador afirme conocer a ciertos personajes, como es el caso, v. gr., de *La de Bringas*. En los siguientes fragmentos se da cuenta de cómo el narrador se incluye como partícipe para, posteriormente, distanciarse de su papel en el relato:

La primera vez que don Manuel Pez y yo fuimos a visitar a Bringas en su nuevo domicilio, nos perdimos en aquel dédalo donde ni él ni yo habíamos estado nunca (Pérez Galdós, 1985c: 65).

Pero antes de seguir, quiero quitar de esta relación el estorbo de mi personalidad, lo que lograré explicando en breves palabras el objeto de mi visita al señor de Bringas [...] Quiso, pues, nivelar mi agradecimiento con el suyo, llevándome en persona a ver al oficial primero del Patrimonio para que fuera así la recomendación más expresiva y eficaz (Pérez Galdós, 1985c: 75).

Así las cosas, la introducción de un narrador afín a este planteamiento debe ser comprendido según esta premisa indicada, que matiza, en cierto modo, la interpretación correspondiente.

A la hora de ofrecer esta revisión sobre los personajes de reaparición plenos, se procede en orden alfabético para mayor comodidad referencial. Como se ha señalado, se da cuenta de la información que proveen tanto el narrador como las otras figuras para cada uno de los casos expuestos con el fin de exponer la posibilidad de contraste que así se facilita. En aras de ofrecer una perspectiva sintética, a la par que suficiente, se ha optado por seleccionar al máximo la información ofrecida, que proviene de un corpus vasto. Por otro lado, el enfoque englobador de este estudio presta atención, asimismo, a la variante del desarrollo o evolución, de tal forma que resulta de máxima relevancia contar con ese punto de vista. De ese modo, la posible variabilidad de los diversos puntos de vista –a través del proceso más amplio de la trayectoria conjunta de una figura– aporta la faceta de análisis que precisa este trabajo, cuya esencia reside en la comparación transversal.

Alejandro Sánchez Botín

De la confluencia de puntos de vista sobre esta figura, cabe extraer que existe coincidencia en la percepción negativa que se tiene de él. Si se da cuenta, en primer lugar, de la voz narrativa, debe señalarse que en *La desheredada* –por medio del discurso libre indirecto, apoderándose del discurso de Isidora Rufete– se ofrece una descripción valorativa sobre Sánchez Botín: «en verdad, no tenía nada de simpático; era muy descarado, bastante

feo, morenísimo» (Pérez Galdós, 1994a: 707). Este narrador vierte su opinión sobre Botín: «¡Era tan rico...! ¡pero tan antipático...! [...] Hay hombres que parecen fieras...» (1994a: 709); «sátiro» (1994a: 743); «su calma egoísta [...] como los círculos que hace la serpiente» (1994a: 747). Por lo que se refiere a los otros personajes, el punto de vista de Isidora Rufete, su amante en la parte final de esta novela, se incluye en primera instancia: «Gozo, gozo con haber ultrajado a alguien como usted» (1994a: 749). Por lo que se refiere a José Relimpio, le considera un carcelero malvado e inmoral: «Ese señor Botín es un verdugo [...] me gustaría que el señor Botín y yo no viéramos las caras» (1994a: 725). Mariano Rufete, por su parte, le cree un rico malvado que se aprovecha de su hermana: «Ese tío Botín es una fiera. ¿Por qué no le planta en la calle, como es debido? [...] Él es rico; ella se ve mal...» (1994a: 725). En cuanto a Joaquín Pez, este le considera como a un brutal avaro inmoral, que retiene además a Isidora: «JOAQUÍN (Quitándose a viva fuerza la mordaza y besándola mucho.) Déjame habla a mí. Escucha, escucha. Si ese animal tuviera cien veces más dinero del que tiene; si en vez de haberse comido una parte del país, se lo hubiera comido entero, todo su caudal no bastaría para pagar una de tus caricias» (1994a: 733-734). Además de esto, Joaquín efectúa una semblanza del personaje: «Hace unos quince años Botín era un zascandil [...] adulaba a todo el mundo, y agenciaba cosas de poco valor [...] Hacía diabluras, resucitaba muertos, enterraba vivos, fabricaba listas, encantaba urnas [...] hace lo que quiere» (1994a: 737). Agustina, la doncella de Sánchez Botín le considera un bruto: «La fiera –dijo–, me mandó sacar todo esto. Está bramando» (1994a: 753). Augusto Miquis, desde su perspectiva, le cree carente de escrúpulos: «no hallarás otra fiera como ésa. No hay dos Botines en el mundo. Si los hubiera ¿dónde estaría ya nuestra querida patria? [...] habría sido devorada [...] todos los españoles nos agitaríamos en una cárcel de tela, ¡ay! en los bolsillos de ese segador de naciones» (1994a: 755).

En *La de Bringas*, el narrador le evalúa positivamente; por otro lado, no hay puntos de vista adicionales sobre él: «célebre [...] hombre de grandes arbitrios» (1994b: 27). En cuanto a *Lo prohibido*, el narrador –que es autodiegético– emite su opinión y evalúa al personaje de forma claramente negativa: «persona antipática, entrometida y pedantesca» (1994c: 351). Por otra parte, se añade la opinión pública en forma de discurso indirecto: «Era un vicioso, al decir de la gente, mujeriego de la peor especie» (1994c: 352). Este narrador ofrece además una resumida semblanza sobre Botín: «Vivía separado de su mujer y tenía muchos cuartos». Por otra parte, este narrador, homodiegético, ofrece una descripción muy subjetiva: «abotargado, pletórico; y sus ojos vidriosos, grandes, muy parecidos a los de los besugos y tan miopes que los corregía con cristales de número muy alto» (1994c: 352). Tres

veces había desempeñado en Cuba pingües destinos» (1994c: 352). En esta obra, dos figuras ofrecen su perspectiva sobre Botín. Eloísa Bueno, por medio del discurso indirecto de José María, le considera un grosero libidinoso e inmoral: «Eloísa me dijo que le hacía el amor con hipócrita misterio y groseras ofertas de dádivas» (1994c: 352). Su hermana Camila, por otro lado, le considera insaciable por su gula y por su avaricia: «Todo el comedor ha ido a poder de Sánchez Botín. Él empezó por comerse los manjares y ha concluido por tragarse la mesa de roble y las hermosísimas sillas talladas» (1994c: 539).

En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el narrador introduce a Botín como integrante de una tertulia muy entretenida y alegre en el café Suizo viejo, aunque no se aportan más perspectivas provenientes de otras figuras. En *Miau*, el narrador no aporta su voz en relación con el personaje, pero sí hay evidencia del punto de vista de Ramón Villaamil, quien le considera alguien realmente con influencia: «¿a quién has escrito?» dijo la señora, acortando la llama que sacaba su lengua humeante por fuera del tubo. –Pues al jefe del Personal, al señor de Pez, a Sánchez Botín y a todos los que puedan sacarme de esta situación» (Pérez Galdós, 2007: 93). En *Torquemada en el Purgatorio*, por último, el narrador informa de un Botín que opina sobre el tenor del discurso que va a acometer Francisco Torquemada en el marco de un banquete en su honor. Le evalúa negativamente, al asociarlo a lo ilícito en la denominación de sus compañeros de reunión: «Sánchez Botín y compinches expresaban su curiosidad» (Pérez Galdós, 2003a: 578).

Arnaiz

En *Tormento*, el narrador presenta a este personaje como a alguien rico, amigo de Agustín Caballero, a quien evalúa positivamente: «de excelentes costumbres, y con crédito firmísimo» (Pérez Galdós, 1994b: 751); asimismo, realiza una etopeya de él: «honrada constancia» (1994b: 751). Además, este narrador realiza una sintética descripción de su apariencia física, además de una semblanza: «obeso y pletórico» (1994b: 753); «dueño de un antiguo y acreditado almacén [...] había cedido la casa a los hijos de su hermano» (1994b: 751). Resulta interesante que evalúe asimismo la prosodia oral del personaje, de un volumen excesivo: «voz de trueno [...] era cosa de taparse los oídos» (1994b: 753). Ese aspecto queda corroborado por un personaje como Ramón Trujillo, quien mediante discurso indirecto confirma ese aspecto: «*Júpiter tonante* llamábale Trujillo, y era cosa de taparse los oídos» (1994b: 753). Felipe Centeno, por otro lado, le considera buena persona, un amigo para su amo Agustín Caballero: «Toman café en casa y juegan al billar con el amo [...] buenas personas» (1994b: 688). Por lo que se refiere a *Lo prohibido*, el narrador presenta a Arnaiz

como un conocido financiero que frecuenta las reuniones que se celebran en casa de María Juana Bueno de Guzmán, amigo de José María Bueno de Guzmán. Su voz no evalúa, describe ni ofrece semblanza de Arnaiz en esta ocasión, en la que ninguna figura informa acerca de él. En *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, Arnaiz es presentado por el narrador como un rico comerciante textil soltero y viejo de Madrid, familiar de los Santa Cruz. Es importante indicar que, además de que las apariciones del personaje son más numerosas en esta novela, el narrador considera repetidas veces a Arnaiz como un fiable conocedor de la genealogía de su familia, lo que convierte su figura en una supuesta fuente de información. Además, le evalúa y realiza una nueva etopeya sobre él: «excelente persona» (Pérez Galdós, 1993a: 17); «su humor festivo, inclinado a las sinceridades democráticas» (1993a: 18). Asimismo, efectúa una semblanza de Arnaiz: «La casa del gordo Arnáiz era relativamente modesta. Se había hecho pañero porque tuvo que quedarse con las existencias de Albert, para indemnizarse de un préstamo que le hiciera en 1843» (1993a: 17). Al igual que en el caso de *Lo prohibido*, tampoco hay más informaciones procedentes de otros personajes en esta ocasión.

Augusta Cisneros

En *La incógnita*, el narrador presenta a esta figura como a su prima, la mujer de la que está enamorado, la esposa de Tomás Orozco, de quien sospecha que mantiene una relación de adulterio con alguien. Este narrador evalúa a lo largo de la novela constantemente al personaje –así como a su capacidad dialéctica– de una forma muy polarizada, fluctuante, desde lo positivo a lo negativo: «tiene tanto talento natural, y tal gracia y desenfado para abordar cualquier cuestión grave [...] en aplicar motes no hay quien le gane [...] simpática persona» (2001b: 299-300); «cuánto me ha hecho padecer la muy pícara, solapada, ingrata!» (2001b: 375); «es la pureza misma [...] ¡Es un ángel! » (2001b: 377). Por otra parte, realiza un detallado retrato, así como prosopografía del personaje en términos idealistas/impressionistas: «lo que se llama hermosa, quizás no lo sea [...] una de las mayores seducciones de mi prima es su boca [...] ¡Vaya que es grandecita! [...] unos ojos negros que te marean si fijamente te miran [...] Buena talla, sin ser desmedida; buenas carnes, sin gorduras, curvas hermosísimas...» (Pérez Galdós, 2001b: 299). El narrador ofrece una semblanza suya a grandes rasgos, de forma intermitente: «Cuentan que cuando era niña y su padre la llevaba a Tordehumos, se entristecía tanto que la sacaban de allí con un principio de ictericia» (2001b: 346); «se educó en Francia, que perdió a su madre siendo muy niña, y que la casaron muy joven» (2001b: 355).

En esta novela, Federico Viera considera a Augusta una mujer irreprochable, cuyo honor está fuera de toda duda: «Todo lo que hay en aquella casa, es sagrado para mí» (2001b: 393). Un personaje innominado, por otra parte, considera que Augusta es infiel a su esposo: «la he visto dos o tres noches, a primera hora, allá por mis barrios, salir de una casa [...] los machuchos no nos asustamos de nada» (2001b: 372). En cuanto a su padre, Carlos, la considera una mujer sacrificada, amante de un esposo que no la merece, e injustamente difamada: «Si tocan a hacer santos, ahí está mi hija, que no es floja virtud querer a ese jesuitón [...] ¡Cuánto debe padecer con estas infamias...» (2001b: 461). La marquesa de San Salomó, en cambio, cree que Augusta mató a Federico Viera: «Ella, ella fue quien le mató por celos de *La Peri*» (2001b: 467).

En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, no existe la perspectiva narrativa –tan solo las acotaciones–, dado que esta novela está dramatizada como una obra teatral. En cuanto al punto de vista que aportan las otras figuras de esta novela, puede indicarse que Federico Viera la cree una figura imaginativa, de opiniones curiosas, una amiga enamorada de su marido: «no crea usted que voy a condenar sus ideas [...] tiene viva imaginación, y lo dramático y extraordinario la seduce, la fascina» (2001b: 537); «Augusta está enamorada... de su marido» (2001b: 575). Tomás Orozco, por otro lado, mediante monólogo interior, la considera una mujer infiel, una hipócrita que le ha traicionado: «¡Qué lejos de mí, pero qué lejos, veo a mi mujer! (2001b: 556); «mira de lejos estas bastardías liliputienses. Nada existe más innoble que los bramidos del macho celoso por la infidelidad de su hembra» (2001b: 860). Manolo Infante la cree adorable, alguien a quien ama a su pesar: «¡Qué hermosa está, qué simpática y qué mona es esta maldita, y cómo me fascina y enloquece!» (2001b: 529). En cuanto a Carlos Cisneros, la considera buena, e injustamente difamada: «¡Pobrecita mía, cuánto padece! Verse calumniada, zarandeada por tanto imbécil! [...] ¡Reticencias contra mi hija...!» (2001b: 833).

En *Torquemada y San Pedro*, por último, el narrador ofrece una breve semblanza del personaje acerca del lapso temporal entre su última aparición novelesca y esta: «después de cierta tragedia lamentable, permaneció algunos años en oscuridad y apartamiento [...] Había envejecido» (2003a: 647). Esta voz la presenta aquí como a una amiga íntima de Fidela del Águila, asidua visitante y contertulia de esta en su casa. Además, se ofrece un retrato de Augusta en el que se contempla la evolución comparativa temporal entre *Realidad* y esta novela: «sin detrimento de la gracia y belleza. Jaspeaban su negro cabello prematuras canas [...] La gallardía de su cuerpo era la misma de los tiempos felices» (2003a: 647). La evalúa de acuerdo a su pasado, asimismo: «Augusta, que no era santa ni mucho menos» (2003a:

653). Asimismo, el narrador la cree astuta pero bondadosa: «la compasiva embaucadora» (2003a: 654). Por otra parte, accede al interior de este personaje: «Maravillábase Augusta de que la mirada de Valentinico tuviera aquel día expresión menos fosca y aviesa que de ordinario; pero no apuntó ninguna observación sobre este particular» (2003a: 681).

Desde la perspectiva que ofrecen los otros personajes, puede señalarse en primera instancia a Fidela del Águila, que la considera su amiga, así como alguien de opiniones extremas e inteligente: «eres muy paradójica, muy extremada [...] tienes mucho talento natural» (2003a: 655). En cuanto a Francisco Torquemada, la cree una persona que se portó bien con su esposa: «esa sí que estará afligidilla. ¡La quería tanto...!» (2003a: 693).

Augusto Miquis

En *La desheredada*, el narrador ofrece una etopeya del personaje valiéndose del acceso al interior de Isidora Rufete: «semblante pálido y moreno [...] aquella brevedad de la nariz contrastando con el grandor agraciado de la boca» (1994a: 488). Asimismo, ofrece una semblanza del personaje: «Nació en una aldea tan célebre en el mundo como Babilonia o Atenas, aunque en ella no ha pasado nunca nada, el Toboso» (1994a: 514). Se añade también una etopeya, junto con particularidades de su locuacidad, así como una evaluación: «siempre alegre, erizado de malicias, se manifestaba en punzadas mil [...] pedanterías burlescas, que ciertamente no indicaban que él fuese pedante» (1994a: 516); la simpatía del narrador por Miquis resulta evidente: «el buen Miquis» (1994a: 521). Por lo que se refiere a la perspectiva de los otros personajes, debe mencionarse ante todo a Isidora, quien emplea el estilo directo, así como el monólogo interior. Le considera gentil y puntual: «Allí está ya ¡Qué puntual y qué caballero es!» (1994a: 509). Por otra parte, le conceptúa como alguien difícil de entender, desde su perspectiva: «El demonio que te entienda... ¡Qué jerga!» (1994a: 516). En cuanto a José Relimpio, cree a Augusto como a alguien con gustos musicales equivocados: «Música alemana, ¿eh? –indicó Relimpio con airecillo de suficiencia—. Señor de Miquis, si eso parece un solo de zambomba...» (1994a: 603). Su rival amoroso, Juan Bou, le percibe como alguien con más fama que resultados: «Ese todo lo cura con agua fría. Le conozco mucho» (1994a: 754).

En *El amigo Manso*, el narrador le define como «joven y acreditado médico» (1994b: 182). Este evalúa a Miquis como malicioso y pícaro, con inclinación al humorismo en cualquier circunstancia: «Siempre había de estar de fiesta, sin tener en cuenta la gravedad de las circunstancias» (1994b: 184). Se le presenta en esta novela trabajando como médico de consulta, pero asimismo reconociendo amas de cría. No se ofrece descripción del personaje,

así como tampoco semblanza. En cuanto a *El doctor Centeno*, el narrador informa de que el personaje es sobrino de Isabel Godoy y hermano de Alejandro Miquis; no se añade nada más por su parte. No obstante, su hermano Alejandro lo evoca: «juraría que andaba por aquí mi hermanillo Augusto enredando con un palo largo y un carretoncillo» (1994b: 597).

En *Lo prohibido*, por otra parte, la voz narrativa lo valora como profesional, además de afirmar que es hermano de Constantino Miquis: «médico de fama» (1994c: 247). Le muestra aquí pasando las vacaciones junto al mar con su familia y el protagonista de la novela, José M^a Bueno, además de aconsejar como amigo, filosofar, salir a pasar el día al campo o pescar. J. M^a Bueno considera aquí a Miquis un bromista y un filósofo: «éste y yo filosofábamos [...] o nos reíamos de ellos» (1994c: 474). En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, el narrador informa de un Miquis ofreciendo la prescripción médica de pasar una temporada en el campo a su decaído paciente Maximiliano Rubín. Este narrador se vale en parte del texto del discurso libre indirecto: «le dijo que hubiera sido mejor consultara¹⁶² [sic] antes de casarse, pues en tal caso le habría ordenado terminantemente el celibato» (Pérez Galdós, 1993a: 559). En lo que se refiere a *Ángel Guerra*, el narrador le evalúa nuevamente de forma positiva, además de ofrecer una etopeya: «Otro médico de mejor sombra que Miquis no lo había en Madrid [...] carácter festivo [...] el buen Miquis» (2009a: 107-108). En cuanto a su expresividad verbal, se reitera su capacidad: «empleó su viva imaginación y su fácil palabra en un ingenioso trabajo sugestivo» (2009a: 115). Respecto a la voz de los personajes, debe incluirse la de doña Sales, quien le profesa cariño, dirigiéndose a él con humor y confianza; le considera un astuto matasanos: «Esto me ha sentado mejor que los brebajes de usted, que saben a demonios» (2009a: 107); «Basta de brujerías, doctorcito. No necesito que me manipule usted más» (2009a: 116). Ángel Guerra mantiene una peor opinión de Augusto, aunque debido al fracaso de sus intervenciones con Ción: «Todos sois unos ignorantes, llenos de pedantería y de fórmulas huecas, asesinos del género humano, no sabéis más que revestir de cháchara científica las sentencias de la muerte, y adornar con terminachos griegos vuestra estulticia» (2009a: 178).

En cuanto a *Tristana*, el narrador evalúa de nuevo en términos positivos a Augusto: «el bueno de Augusto» (Pérez Galdós, 2008b: 236); «el sagaz alumno de Hipócrates» (2008b: 238). Este narrador muestra a un Miquis asistiendo eficaz y cariñosamente a su paciente, siendo cortés con Garrido y solicitando ayuda para una operación de la que no es especialista; por otra parte, informa de que el personaje sabe ocultar a los pacientes la

¹⁶² Expresado así «hubiera sido mejor consultara» también en la edición disponible en Cátedra (Pérez Galdós, 1985a: 702).

gravedad de sus enfermedades: «sabía disfrazar ante los enfermos su impresión diagnóstica» (2008b: 236). La protagonista, desde su perspectiva, se expresa sobre él mediante el estilo directo, pero también en forma epistolar. Le considera un buen hombre, de gran trato: «un tal Miquis, joven y agradable» (2008b: 220).

En *Torquemada y San Pedro*, por último, el narrador informa de un Miquis famoso, y evalúa al personaje, además de ofrecer información acerca de su expresividad: «aquel espejo de los facultativos [...] su galana y piadosa palabra» (Pérez Galdós, 2019: 515). Por parte de los personajes, su colega Quevedo le conceptúa como alguien a quien respetar, cuya opinión es la mejor; en su ausencia, no obstante, devalúa su opinión acerca de este: «¡Yo!... ¿Qué? –replicó balbuciente y poniéndose pálido el yerno de Torquemada–. ¿Por qué me dice usted eso, don Augusto? [...] Miquis exagera el mal. Estos médicos de punta son así» (2019: 515-516). Torquemada, por su parte, muestra una perspectiva sobre el médico progresivamente negativa, paralela al avance de su enfermedad: «usted es hombre de mucha ciencia y de respetabilidad» (2019: 576); «o que no quieren curar de veras más que a los pobres de los hospitales [...] Nada se les ocurre» (2019: 604).

Basilio Andrés de la Caña

El narrador en *El doctor Centeno* informa acerca de Basilio mediante una analepsis: «Acuérdate, lectorcillo [...] dando la vuelta de veinte años [...] muchos se han ido al fondo, ahogados en el olvido o muertos de veras» (1994b: 437). Se incluye una etopeya de Basilio: «la formalidad y seriedad más imponentes» (1994b: 438); «Oíase el resoplido de aquel señor, que hasta en el respirar revelaba autoridad» (1994b: 455). Empero, le juzga dotado de bondad: «aquel buen sujeto» (1994b: 472); «aquel bendito don Basilio» (1994b: 445). Se ofrece, además, una sucinta semblanza: «Era hombre de edad y sin familia o apartado de ella» (1994b: 441). No obstante, este narrador no ofrece descripción ni retrato del personaje. Por otra parte, el narrador le evalúa falazmente –con uso del registro irónico– como a alguien respetado: «era don Basilio Andrés de la Caña, la voz más autorizada de la casa» (1994b: 445); en otra ocasión, sus libros son calificados así por el narrador: «Los libros de don Basilio no ofrecían maldito interés» (1994b: 453). En cuanto a Felipe Centeno, le considera alguien respetable y caritativo, que se preocupa por su amo Alejandro Miquis: «don Basilio me dio este real... ¡para mí!... y que expresiones, y que no se acoquine usted» (1994b: 524). Arias Ortiz, en cambio, le cree un cuentista sin fiabilidad: «La verdad, señor de la Caña, nosotros no entendemos de eso...–dijo Arias interpretando el cansancio de algunos–. En lo que usted cuenta habrá, sin duda, mucho de fantasmagórico...» (1994b: 446).

En *Fortunata y Jacinta*, por otra parte, el narrador presenta a de la Caña como tertuliano habitual y muy activo de café, funcionario de hacienda; por otra parte, se le declara casado con Paquita Morejón (1993a: 516). El narrador ofrece un retrato de él: «cabeza calva y lustrosa. Usaba gafas, y su nariz pequeña podría pasar por signo o emblema de agudeza» (1993a: 586). Este narrador, además, le evalúa como alguien de escasa inteligencia, aunque aparenta lo contrario: «sacaba partido de su fisonomía engañosa y de aquel aire de hombre conspicuo [...] le tomaron por una eminencia no comprendida [...] Siempre que discutía tomaba un tono tan solemne, que muchos incautos le miraban con respeto» (1993a: 587). Asimismo, este narrador le juzga pretencioso: «inflado de autoridad» (1993a: 588). El narrador afirma que, cuando habla acerca del Ministerio de Hacienda, se refiere a este como cosa suya, denominándolo *mi ramo* (1993a: 588). Respecto a las intervenciones de los personajes, se ha de mencionar en primera instancia a Evaristo Feijoo, quien le cree un pretencioso poco fiable y estúpido: «Amigo [...] Confiese usted que la noticia que nos ha traído podría ser una sandez» (1993a: 594). Melchor Relimpio, asimismo, le considera alguien de escasa inteligencia: «El mejor negocio que se podría hacer en estos tiempos, ¿a que no saben cuál es? Pues abrirle la cabeza a don Basilio y sacarle toda la paja que hay dentro para venderla» (1993a: 586).

En *Miau*, el narrador emplea el artificio de informar acerca del personaje para dar cuenta de su ascenso: «Real decreto concediendo a don Basilio Andrés de la Caña los honores de jefe superior de Administración» (Pérez Galdós, 2001b: 28). Informa de un personaje que es un alto funcionario en el Ministerio de Hacienda, y se le evalúa positivamente en relación con Villaamil: «Quien mejor le recibía y más le alentaba, ofreciéndole cordialmente su ayuda, era don Basilio» (2001b: 169). El mismo don Ramón le valúa positivamente, aunque considera que no merece su suerte: «Es buena persona Basilio; ¡pero si ayer, como quien dice, le tuve de oficial cuarto a mis órdenes!» (2001b: 29). En otra ocasión, engañado, le cree un impostor: «me ha robado mis ideas» (2001b: 213). Por último, en *Ángel Guerra* el narrador no informa acerca de Basilio, pero sí Ángel Guerra, que le cree alguien importante: «se pasaba las mañanas a don Basilio Andrés de la Caña, ése que está en Hacienda, para que le vuelvan a nombrar inspector del Timbre...» (2009a: 71-72).

Cándida García Grande

En *El amigo Manso*, el autodiegético narrador evalúa al personaje negativamente desde el primer momento: «este censo, esta fastidiosa carga, contribución de sangre, dinero, tiempo y paciencia» (1994b: 25). Este ofrece una semblanza, así como etopeya: «era viuda

de García Grande [...] Jamás vio Madrid mujer más disipadora, más apasionada del lujo, más frenética por todas las ruinosas vanidades de la edad presente» (1994b: 26-27); además, un retrato: «había sido hermosa [...] ni aun se arreglaba con aquel esmero que más bien corresponde a la decencia que a la presunción. Deplorable abandono revelaban su traje y peinado» (1994b: 31). Se ofrecen además datos acerca de su expresividad verbal, en la que se destaca su discurso falaz: «su charla, llena de pomposos embustes [...] No abría la boca para hablar de cosa grave o insignificante sin sacar a relucir nombres de marqueses y duques» (1994b: 28). Resulta destacable que el narrador –en su calidad doble de personaje protagonista– le atribuye dos sobrenombres a Cándida, de claras connotaciones negativas: *mi Cínife* y *Calígula*. Por parte de los otros personajes, valga en primer lugar la perspectiva de José M^a, hermano del narrador, quien la cree alguien que hace ostentación aunque no tiene dinero: «Supongo que la casa que ha puesto será algún cuartito alto con cuatro pingos... ¡Pobre señora!» (1994b: 175). Por su parte, Manuela, *Lica*, aunque en primera instancia la considera una mujer desgraciada, progresivamente su imagen de ella se degrada, hasta creerla poco fidedigna: «¡Es más buena la pobre...!» (1994b: 61); «Vaya, vaya, como no salga verdad lo que tú dices, y resulte que es una fantasiosa...» (1994b: 170). En cuanto a su sobrina Irene, parece compartir la opinión general sobre ella, ya que la perfila como a una presuntuosa mentirosa, a quien no aguanta: «¡Qué cosas tiene mi tía! [...] Le va a matar a usted de hambre. Aquí no hay nada, ni tenedores... [...] Le juro a usted que yo preferiría mil veces comer el rancho de un hospicio a vivir más tiempo con mi tía» (1994b: 240).

En *Tormento*, el narrador informa sobre Cándida como amiga de Rosalía Bringas, y ofrece un apunte acerca de su carácter: «su amiga cariñosa» (Pérez Galdós, 1994b: 635). Se da cuenta, desde este punto de vista narrativo, de una mujer que intercambia cariño y elogios frecuentemente con su amiga Rosalía. En ese sentido, Rosalía Bringas considera a Cándida una persona querida, a quien trata con cortesía: «Note usted, Cándida, este papel imitando roble... [...] a mí, querida Cándida, que no me saquen de estos barrios» (1994b: 636).

En cuanto a *La de Bringas*, el narrador presenta a una Cándida caída en desgracia económica, que vive en el Palacio Real junto a la pequeña Irene, y que disimula con altivez y mentiras sus penurias ante la gente que trata; la evalúa en ese sentido: «aquellas cacareadas grandezas» (Pérez Galdós, 1994c: 20). Este narrador informa, nuevamente, acerca de la expresividad del personaje, que considera poco fidedigna: «¡Qué jarabe de pico el suyo! Era frecuente oírle esta frase: “Me voy, me voy, que ha de venir a verme mi administrador» (1994c: 23); «Se expresaba Cándida en todas las ocasiones con un desparpajo y una seguridad y un boca abajo todo el mundo que no daban lugar a réplica» (1994c: 24). Por

otra parte, se incluye una breve descripción de Cándida de carácter intratextual: «empezaba a declinar en su porte y en la limpieza y compostura de su vestimenta» (1994c: 78). Por lo que se refiere a la perspectiva de los personajes, resulta interesante que Rosalía Bringas la sigue considerando una amiga, aunque poco creíble, alejada de la realidad: «De Cándida no debía esperar más que fantasías» (1994c: 182). Por otro lado, Francisco Bringas la cree una persona aprovechada: «¿Por qué no haces, con buen modo, que se vaya a comer a su casa? No me gustan convidados perpetuos. Un día, dos, pase...» (1994c: 94).

Cándido Samaniego

En *Lo prohibido*, el narrador presenta a este personaje como al agente de bolsa que representa a Cristóbal Medina o José M^a Bueno de Guzmán: «nuestro agente de Bolsa» (1994c: 513). No efectúa la voz narrativa semblanza de Samaniego, así como tampoco descripción o evaluación de este. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el narrador presenta al personaje como integrante de una profusa familia, prestamista de profesión aquí (1993a: 113). Este narrador evalúa negativamente a esta figura, incluso mediante el uso de la ironía: «prestamista usurero, individuo de la Sociedad protectora de señoritos necesitados» (1993a: 115); «el pérfido inglés» (1993a: 605). Esta evaluación se completa con una etopeya: «hombre medio curial y medio negociante, en su trato afable, en sus negocios duro» (1993a: 604). Por otra parte, no se ofrece semblanza ni descripción del personaje tampoco en esta novela. En cuanto a la perspectiva de los otros personajes, tan solo en *Fortunata y Jacinta* Juan Pablo Rubín ofrece información sobre este prestamista. En este caso, el narrador atribuye a este personaje un monólogo interior, en virtud del cual este detesta a Samaniego por su ruindad: «Pagarle y después romperle la cabeza» (1993a: 605).

Carlos María Cisneros

En *La incógnita*, el narrador presenta a Cisneros como al padre de Augusta, alguien sumamente excéntrico y locuaz, declarado anarquista en su discurso pero conservador en sus asuntos privados. Las evaluaciones –así como las etopeyas– sobre el personaje son constantes, así como fluctuantes; le valora como bondadoso, excéntrico, pero también como astuto y un tanto hipócrita, incoherente: «muy fino, muy amable, pulcro y decidor; cariñoso [...] buen señor» (Pérez Galdós, 2001b: 289); «es Cisneros lo que se llama un perfecto ciudadano [...] la honradez más pura» (2001b: 311); «la palingenesia política de mi tío es pura fanfarria, un papel para recitarlo y hacerse aplaudir en sociedad» (2001b: 391). Además de evaluaciones sobre su carácter, también valora su capacidad discursiva: «¡Qué ideas tiene, y con qué salero las expresa!» (2001b: 295). Además, realiza una semblanza: «Habíale yo

conocido en mi niñez, cuando mi madre vino a Madrid [...] Recordaba la casa, toda llena de cuadros [...] Después le vi en París dos veces» (2001b: 289). Asimismo, el narrador Infante ofrece un retrato de Cisneros: «la cara enjuta, morena, bien afeitadita; el labio superior enérgico y velloso» (2001b: 293). Por cuanto respecta al punto de vista de los personajes, Federico Viera cree que Cisneros es incoherente, un vendedor de humo: «Si usted es tan enemigo de la Instrucción Pública, ¿para qué ha fundado dos escuelas [...] si cree que la actual organización de la sociedad y de la propiedad es tan mala, ¿para qué defiende sus rentas con tanto tesón?» (2001b: 308). Un Exministro le considera un cínico: «Usted es de los que no temen el diluvio porque tiene ya hecha el arca» (2001b: 309). Leonor, *la Peri*, considera a Cisneros uno de sus mejores clientes, así como alguien astuto: «es mi amigo desde que tomé la alternativa [...] el muy perro [...] ese viejo marrullero» (2001b: 475) Su perspectiva resulta interesante, por cuanto contradice el supuesto discurso altivo de Cisneros.

En lo que se refiere a *Realidad*, no existe como tal la figura del narrador, ya que esta novela es dialogada, con la única excepción de las acotaciones. Por lo que se refiere a los personajes, sin embargo, hay diversas informaciones acerca de él. Cornelio Malibrán, en su presencia, le considera un amigo respetable: «Don Carlos, a sus órdenes» (Pérez Galdós, 2001b: 520). En su ausencia, sin embargo, se expresa así: «ahora tengo que aguantar las latas de este buen señor [...] A este tío quisiera yo darle un disgusto» (2001b: 521); «Maldita sea tu estampa, pícaro viejo» (2001b: 542). Por su parte, *la Peri* mantiene sus opiniones: «a ese tío marrullero le sacaría yo de buena gana diez mil reales» (2001b: 606); «ese viejo chinche, más malo que la sarna» (2001b: 607). En una línea parecida, Villalonga le juzga como a una persona muy crítica, pero hipócrita: «Es la peor lengua de España, y la intención más aviesa del mundo» (2001b: 512); «Los pesimistas sistemáticos, como los optimistas furibundos, son por lo común personas que tienen amasado el pan de la vida, y adoptan esas actitudes para que no les molesten los que están con las manos en la masa» (2001b: 513).

En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el narrador presenta a Cisneros como a uno de los parientes de los Romero, familia malquistada con los Del Águila, familia política a su vez de Francisco Torquemada. En cuanto a los personajes, Cruz le considera un personaje noble fallecido, que poseía una rica colección de cuadros, punto con el que coincide Fidela: «ha muerto don Carlos de Cisneros [...] sale a subasta su galería [...] Los tiene de primer orden, dignos de figurar en reales museos» (Pérez Galdós, 2003a: 598). Por su parte, F. Torquemada, sabedor de su muerte, no le otorga importancia: «ha muerto don Carlos de Cisneros, la semana pasada. –Sí señora... ¿y qué?» (2003a: 598). Por último, en *Torquemada y San Pedro* el personaje es presentado como el antiguo propietario de una gran

colección de arte comprada por Francisco Torquemada, y que este exhibe en su palacio de Gravelinas. En esta ocasión, su hija Augusta le recuerda por su ingenio: «aquella sandunga de mi padre para trastear a los amateurs [...] A papá no le mareaba nadie, porque él poseía el don de marear a todo el mundo. Nadie le resistía» (2003a: 659).

Cornelio Malibrán

En *La incógnita*, el narrador presenta a esta figura como a alguien eminentemente negativo, un diplomático ladino, seductor, supuesto experto en arte que rivaliza con Infante por lograr los favores de Augusta Cisneros. Infante ofrece una semblanza sobre él: «español y nacido en Madrid, hijo de un antiguo empleado de Palacio, y nieto de un coronel de guardias walonas. Su madre es italiana, hija de no sé qué militar extranjero» (2001b: 326). Asimismo, evalúa a Malibrán, así como a su capacidad discursiva, elevada: «no le puedo ver [...] adivino que es una mala persona revestida de brillantes adornos sociales» (2001b: 328; «habló correcto español» (2001b: 325). Además, ofrece una etopeya del personaje: «finísimo trato, su conocimiento del mundo [...] Descuella naturalmente y por la propia virtud de sus modales, que son la misma perfección [...] Sabe combinar como nadie la cortesía respetuosa con esas licencias que hoy agradan tanto [...] No conozco otro que sepa entretener y divertir a las damas como él» (2001b: 327). De igual modo, incluye este narrador un retrato de Malibrán: «su cara expresiva [...] rostro afilado, aquel mirar penetrante, aquellas facciones correctísimas, la barba rubia acabada en punta» (2001b: 329). Augusta Cisneros, por su parte, le cree alguien de quien debe desconfiarse: «es persona muy solapada y de muchas conchas, y hay que tener cuidado con él» (2001b: 338).

En cuanto a la novela dialogada *Realidad*, la forma dramatizada de esta obra excluye la figura del narrador, razón por la que las informaciones provienen del resto del elenco en esta ocasión. En coincidencia con la novela precedente, Augusta mantiene opiniones negativas sobre él. Así, le considera un farsante hipócrita: «Con esa mónica ha hecho usted carrera, y ha engañado a mucha gente; pero lo que es a mí...» (2001b: 516). Le cree también una amenaza para ella: «¿No habría quien le parara los pies a este majadero?...» (2001b: 666). En su ausencia, le considera alguien abyecto y falso: «Parece mentira que haya seres tan viles, que se dediquen al espionaje por el infame placer de ver que no son buenos los que lo parecen» (2001b: 729). Federico Viera, le cree alguien malvado: «ese zángano perverso de Malibrán» (2001b: 742). Por lo que respecta a Jacinto Villalonga, en su ausencia –e irónicamente– le considera un mentiroso o un ladino, además de alguien desalmado: «Pertenece a la escuela moderna de la sinceridad» (2001b: 521). En su presencia, expone

parecidas ideas: «Grandísimo adúltero» (2001b: 545); «Estás trastornado, Cornelio» (2001b: 546). Resulta interesante incluir también el punto de vista de Manolo Infante en esta novela. En su ausencia –mediante soliloquio– le considera un hipócrita cínico: «está haciéndole la partida a Cisneros, y dejándose ganar. ¡Cómo le adula, fingiendo creer que son de grandes maestros las tablas viejas y podridas que el otro compra en el Rastro» (2001b: 522).

Por lo que respecta a *Torquemada en el purgatorio*, la voz narrativa presenta a Malibrán como a uno entre varios personajes que visitan a Francisco Torquemada y su familia en su casa de veraneo en Hernani, cerca de San Sebastián, sin ofrecer semblanza, así como tampoco descripción o evaluación algunas. No obstante, ciertos personajes aportan su perspectiva, que resulta compatible con la corriente general. Rafael del Águila, así, le cree alguien conocido por su capacidad como difamador: «Malibrán, o algún otro deslenguado» (2003a: 501). En cuanto a su hermana Cruz, esta le considera un difamador malvado y pretencioso: «es muy malo y tiene la peor lengua del mundo» (2003a: 500); «ese fatuo, complexión de víbora, lengua venenosa» (2003a: 500).

Cristóbal Medina

En *Lo prohibido*, el narrador presenta a Medina como a alguien mesurado, razonable y honesto, un paradigma de la moralidad y el raciocinio económico que es el marido de M^a Juana Bueno de Guzmán. Este narrador le evalúa, además de ofrecer una etopeya: «Parecióme un hombre de gran rectitud, veraz, sencillo, con cierta tosquedad [...] Gustaba de la vida oscura, arreglada y cómoda, y sus ideas, poco brillantes [...] no tenía la petulancia» (1994c: 241). Además, se ofrece una semblanza: «su origen era humilde. Su padre, que había hecho mucho dinero con los transportes en la primera guerra civil, usaba siempre en Madrid el pintoresco traje de Astorga» (1994c: 241). En lo que se refiere a la descripción física, tan solo se menciona su estatura: «era uno de los hombres más pequeños que yo había visto» (1994c: 241). En otro sentido, la subjetividad del narrador se aprecia en la contaminación que sufre por parte de otros –quienes lo llaman también así– a la hora de denominar a este personaje: «el buen ordinario de Medina» (1994c: 353). En cuanto a la perspectiva del resto de las figuras, cabe mencionar ante todo al locuaz Rafael Bueno, quien por medio del discurso indirecto –que maneja el narrador– le califica negativamente incluyéndolo junto a sus otros dos yernos: «El uno era egoísta, el otro pobre y vanidoso, el tercero una mala persona» (1994c: 232). Por su parte, Eloísa, en el contexto de una discusión, le evalúa negativamente junto a su familia: «Los Medinas unos tíos ordinarios de la Cava Baja [...] no eran nada porque no tenían entendimiento» (1994c: 252). Por otra parte, mediante

discurso indirecto también lo juzga como a una persona de bajo jaez: «ella no podía menos de ver el tipo de castellano viejo que puso Larra en uno de sus admirables artículos de costumbres» (1994c: 284). María Juana, en cambio, presenta a su esposo de forma netamente positiva: «Cristóbal sabe ser generoso. Así se portan los hombres. No harían todos otro tanto» (1994c: 529); «No sabes lo bueno que es Medina. No tienes idea de sus virtudes, tanto más meritorias cuanto más circunspectas» (1994c: 569). En cambio, Gonzalo Torres le cree muy astuto en asuntos económicos: «tiene motivos para saber cómo andan las cajas de la grandeza [...] Cristóbal hace así... *aliquis chupatur*, y se va tragando todo» (1994c: 516). Como se puede apreciar, los puntos de vista sobre Medina divergen en gran medida.

En cuanto a *Ángel Guerra*, el narrador le presenta como a un respetado miembro de la sociedad, amigo íntimo de D^a Sales, caracterizado por su simpleza aquí, y al que el protagonista de esta novela profesa «una cordial antipatía» (2009a: 110). Este narrador le evalúa –además de ofrecer una etopeya de este–, al equipararlo a José M^a Manso: «eran tipos acabados de la ciudadanía correcta y sensata, del estado llano con pretensiones directivas, hombre de menguada inteligencia y de instintos acomodaticios y vividores» (2009a: 110). El narrador, además, evalúa la capacidad discursiva del personaje, dimensión en la que difiere de alguien similar como Manuel Pez: «hablaba un lenguaje ramplón, alardeando de campechana claridad y de sentido proverbial y refranesco [...] Se jactaba de expresar la opinión neutra [...] Limitadísimo en su dialéctica» (2009a: 110-111). No se ofrece descripción o semblanza de Medina en esta novela. En convergencia con la perspectiva del narrador, Ángel Guerra le considera alguien insoportable: «Sepa usted que me revientan las economías, y que me chiflo en el contribuyente» (2009a: 111). En *Torquemada en el purgatorio*, por último, el narrador le presenta como a uno de los ilustres invitados al banquete que se celebra para homenajear a Francisco de Torquemada (2003a: 578). Este narrador no ofrece precisiones añadidas sobre Medina. Cruz del Águila le considera un negociante duro: «El comprador a que usted se refiere es Cristóbal Medina, que ofrece real y cuartillo por pie» (2003a: 480).

Doña Malvina

En *Fortunata y Jacinta*, el narrador no emite información acerca de ella. Por lo que se refiere al punto de vista que ofrecen otros personajes, Maxi Rubín presenta a Malvina como a la esposa de un pastor protestante, a quien valora positivamente, de forma conjunta con su marido: «buenas personas los dos [...] lo protestante no quita lo decente» (1993a: 727). Mauricio *la Dura*, en cambio, considera a Malvina una extraña digna de ser

maltratada por ella: «Soy Mauricio *la Dura* [...] la que le arañó la cara a doña Malvina la *protestanta...*» (1993a: 757).

En *Torquemada en la hoguera*, el narrador reitera que ella es la esposa de un pastor protestante, una pareja instalada en Chamberí que acogió a José Bailón. Este narrador evalúa positivamente al personaje junto a su esposo: «aquella gentil pareja» (2003a: 19). La evaluación se torna individual en otra ocasión, cuando el narrador la evalúa como a alguien reflexivo: «era una persona muy mirada» (2003a: 19). Además, se evalúa su capacidad dialéctica: «dijo en mal español cuatro frescas» (2003a: 19). No se ofrece semblanza ni descripción física de Malvina en esta novela tampoco.

En lo que se refiere a *Tristana*, el narrador no ofrece información sobre el personaje, ya que este aparece en un punto de la novela en el que la narración heterodiegética ha dado paso la modalidad epistolar, centrada en la relación entre Tristana y Horacio. Cabe señalar que la protagonista se erige en narradora autodiegética cuando la novela introduce ciertos capítulos epistolares. Tristana no efectúa ninguna valoración de Malvina, aunque sí realiza un retrato de ella en esta ocasión: «más bien la creerías del género masculino o del neutro; una señora alta, huesuda, andariega, con feísima cara de rosas y leche» (2008b: 210). En cualquier caso, ofrece una sucinta etopeya, al evaluarla como a una persona seria: «no se anda en bromas» (2008b: 214). Tristana hace asimismo una breve semblanza de Malvina: «estuvo en la capilla evangélica, ejerciendo de *sacerdota protestanta*¹⁶³, hasta que le cortaron los víveres, y se dedicó a dar lecciones...» (2008b: 210). Con posterioridad, la opinión de Tristana respecto a Malvina se deteriora, en consonancia con su declive anímico: «Quisiera que ahorcaran a doña Malvina» (2008b: 222). Por lo que se refiere a un personaje como Horacio Díaz, ofrece información de Malvina por medio de la narración epistolar. Este piensa que ella es una influencia negativa, así como una mujer poco agraciada físicamente: «Temo que la *señá* Malvina te contagie de su fealdad seca y hombruna» (2008b: 212).

Doña Nicanora

La esposa de José Ido del Sagrario es introducida por el narrador en *El doctor Centeno* enferma en sus primeras apariciones: «la enfermedad de su señora, el médico, las medicinas...!» (1994b: 523). Este narrador no efectúa en esta novela ninguna descripción de ella, así como tampoco valoración o semblanza. Por lo que se refiere al propio Ido, la considera mujer y esposa ideal, a pesar de su carácter fuerte: «es inteligente» (1994b: 582); «es una pólvora, se impacienta»; «es muy apersonada» (1994b: 563); «Tipos no han de

¹⁶³ En cursiva en el original, como en el anterior caso.

faltarme: para el de la mujer virtuosa, tengo a Nicanora, a quien veo como ángel de fidelidad, dulzura y belleza» (1994b: 614). En cuanto a su hija Rosa, la cree pobre pero honrada: «Mamá y papá no se tratan con esta gente, porque ellos, aunque pobres, son de buena familia» (1994b: 549).

En cuanto a *Tormento*, la presenta como empleada del hogar de Agustín Caballero, y vecina de Amparo Sánchez Emperador, a quien envidia y denuesta. Este narrador la juzga como a alguien con astucia, aficionada a los secretos ajenos: «La inteligente vecina [...] Bien quería ella pescar algo de lo que la penitente decía; pero [...] ni una palabra llegó a las anhelantes orejas de la señora» (1994b: 865). El narrador la evalúa sucintamente, aunque, probablemente, utilizando un discurso sarcástico: «la discretísima vecina» (1994b: 865); no se ofrece descripción o semblanza de Nicanora tampoco aquí. En cuanto al punto de vista de otros personajes, resulta escaso y carente de interés.

Por lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, el narrador sí ofrece una descripción física de Nicanora: «se conocía que nunca había sido hermosa [...] su cuerpo estaba lleno de pliegues y abolladuras como un zurrón vacío [...] La cara era hociuda y desagradable» (1993a: 187). Por otra parte, realiza nuevamente una etopeya y juicio acerca de Nicanora: «un genio muy malo y un carácter de vinagre [...] Era Nicanora una infeliz mujer, de más bondad que entendimiento, probada en las luchas de la vida» (1993a: 187). De una forma sucinta, esas valoraciones son seguidas de una semblanza sintetizada: «la vida, que había sido para ella una batalla sin victorias ni respiro alguno. Ya no se defendía más que con la paciencia» (1993a: 187). En la línea ya apuntada, Ido del Sagrario –en ausencia del personaje–, la cree hermosa, aunque infiel en cierta ocasión, cuando cae presa de un singular enloquecimiento: «La hermosura exterior nada más... sepulcro blanqueado... corazón lleno de víboras» (1993a: 163); «sepa que mi esposa es... ¡adúuultera!» (1993a: 164). Por otra parte, por medio del discurso indirecto libre la cree malvada, además: «La maldita parecía que olía la plata» (1993a: 194). En contraste con la percepción estética de Ido, Jacinta –quien se expresa sobre el personaje por medio del discurso libre indirecto– la percibe como a una mujer fea, alejada del modelo de belleza que defiende Ido: «Jacinta no sabía a quién compadecer más, si a Nicanora por ser como era, o a su marido por crearla Venus» (1993a: 187). En cuanto a Juanito Santa Cruz, afirma –mediante discurso falaz– que Nicanora es bella, una persona de valía: «una de las mujeres más guapas de Madrid [...] No se la merece» (1993a: 163). Guillermina Pacheco, por su lado, afirma mediante discurso indirecto que Nicanora es fea y vulgar: «era una infeliz mujer, mártir del trabajo y de la inanición, humilde, estropeadísima, fea de encargo, mal pergeñada» (1993a: 166).

Doña Perfecta

En el caso de esta figura galdosiana, tal como se ha señalado en páginas precedentes, la disparidad informativa entre su primera aparición novelesca y la segunda condicionan en gran medida los términos que deben revisarse por comparación. En su caso, el interés fundamental reside en la dimensión intratextual. En ese sentido, tan solo se ofrecen aquí referencias muy sintéticas acerca de los puntos de vista del narrador y de otros personajes, ya que su cantidad, abrumadora en *Doña Perfecta*, no obtiene ninguna correspondencia similar en *La familia de León Roch*, razón por la que no existe base suficiente que proyecte el juego de perspectivas que aquí se pretende. En todo caso, los puntos de vista que aquí se vierten por parte de distintas instancias discursivas resultan importantes porque, precisamente, constituyen la base sobre la que se erige el mecanismo de connotación que el lector competente puede captar en la reaparición señalada.

La voz narrativa en *Doña Perfecta* la presenta como a una mujer de edad madura autoritaria, de convicciones tradicionalistas y progresivamente intolerante en relación con su sobrino Pepe Rey. Este narrador, heterodiegético, evalúa irónicamente a Perfecta: «Habíale prometido doña Perfecta, en su magnanimidad, ayudarle» (1993c: 74); «Sobrino mío – repuso la señora, con su acostumbrada dulzura» (1993c: 74). No se introduce un retrato – sumamente impresionista– de Perfecta sino hasta el capítulo XIX: «aquel semblante pálido y marmóreo, no exento de cierta hermosura [...] claridad siniestra» (1993c: 125). Por lo que se refiere al punto de vista de otros personajes, valga en primera instancia la opinión de Juan Rey, padre de Pepe, quien considera a Perfecta encomiásticamente: «esa santa y ejemplar mujer, mi querida hermana» (1993c: 20). En cuanto a Pepe, su perspectiva sobre su tía se deteriora considerablemente a medida que avanzan los acontecimientos: «querida tía» (1993c: 29); «con los labios llenos de sonrisas y de palabras cariñosas, me ha estado matando» (1993c: 127). Cayetano Polentinos, por su parte, tiene la mejor opinión sobre ella: «es una mujer excelente» (1993c: 103). Parecido parecer sostiene Rosarito, su hija: «mamá es muy buena» (1993c: 111). En cuanto a Ramos, *Caballuco*, la reverencia: «el respeto que debo a usted, que es mi madre, más que mi madre, mi señora, mi reina...» (1993c: 143).

En cuanto a *La familia de León Roch*, el narrador introduce a Perfecta como a una persona conocida, incluso cercana a María Egipcíaca. Debe hacerse notar la precisión que añade, de carácter positivo, cuya lectura irónica pertenece a la dimensión intratextual correspondiente:

Entró León en el cuarto de su mujer, y la halló conversando con Doña Perfecta, amiga de confianza que solía acompañarla por las noches. Sobrecogióse esta venerable dueña al ver entrar al marido de su amiga, comprendiendo con delicado instinto que se preparaba una escena, y se despidió» (2003b: 363).

Eloísa Bueno de Guzmán

En *Lo prohibido*, esta figura es presentada por el narrador como la hija de Rafael Bueno, esposa de Pepe Carrillo, hermana de Raimundo, María Juana y Camila Bueno de Guzmán. Ella es mostrada como una bella mujer atraída por el lujo, que cae en desgracia tras una espiral de desmesura. Este narrador ofrece una descripción, además de una etopeya: «era tan guapa como su hermana mayor, y mucho, pero mucho más linda [...] en su perfección física creí ver impresos los signos más hermosos del alma humana: sentimiento, piedad, querer y soñar» (1994c: 243). La naturaleza autodiegética y subjetiva de este narrador se refleja en el hecho de que su opinión y evaluación acerca del personaje fluctúa durante esta novela desde lo positivo hasta lo negativo, para finalmente concluir con valoraciones compasivas. Un ejemplo de esa evaluación transformada se refleja aquí: «cuando se le proponía algo, contestaba con dulzura [...] después hacía lo que le daba la gana. Sus palabras eran siempre dóciles, y sus acciones tercas» (1994c: 417). El narrador incluye, además, una semblanza de Eloísa: «Era de niña tan accesible al entusiasmo, que no la llevábamos nunca al teatro [...] Gustaba de coleccionar cachivaches» (1994c: 238-239). En cuanto a la perspectiva ofrecida por otros personajes, puede señalarse que su padre la cree dotada de las mejores virtudes, si bien un tanto maniática: «Guapa como pocas, cariñosísima, dulce, sensible [...] una simpleza que a veces me parece ridícula» (1994c: 238-239). Manolo Trujillo, mediante discurso indirecto libre, la considera una mujer ideal: «Indudablemente no era una santa, pero ¡qué ideal de mujer!» (1994c: 590). En cuanto al ladino Pedro Fúcar, la considera una mujer atractiva, a la par que convincente: «¡María Santísima!, ¡qué mujer! [...] Eloísa, me compromete usted...» (1994c: 340). La marquesa de San Salomó, por otro lado, la cree una mujer manirrota. Además, mediante la ironía la considera una desconsiderada: «A Eloísa le gusta esto, y si pudiera, todos los días de la semana los volvería jueves...» (1994c: 364); «¡Qué disparates digo... ahora que está la pobre tan afligida...!» (1994c: 364).

En cuanto a *Torquemada* y *San Pedro*, el narrador no emite discurso alguno sobre el personaje. Desde otra perspectiva, tan solo Fidela del Águila la evoca. Así, considera a Eloísa una mujer que ha sido objeto de escándalo/s: «¿Hay algo más del escándalo de las Guzmanas?» (2003a: 654).

Federico Cimarra

En *La familia de León Roch*, se trata de un personaje descrito y evaluado de una forma negativa en todos los aspectos por parte de la voz narrativa: «Se podría creer que le causaba molestia hallarse lejos de sus antros de corrupción y malevolencia» (1994a: 14); «aquel ser abyecto, verdadero cadáver con prestada existencia» (1994a: 452). En lo que se refiere a la información descriptiva, el narrador ofrece un sucinto retrato acerca del aspecto físico del personaje: «un acicalado y muy bien parecido joven [...] no había en su corazón un latido, ni una mirada en sus turbios ojos sin viveza» (1994a: 14). Por otra parte, el narrador añade también información acerca de la expresividad del personaje: «En el lenguaje de Cimarra se mezclaban siempre a la fraseología usual de la gente discreta los términos más comunes de la germanía moderna» (1994a: 16). En cuanto a los otros personajes, se incluye en primer lugar el punto de vista de León Roch, quien le considera despreciable: «Tú no eres mi amigo; no puede haber verdadera amistad entre nosotros dos» (1994a: 40). En cuanto a su esposa, Pepa Fúcar expresa asimismo una imagen negativa sobre él: «vi un hombre..., era él..., la luz que alumbra el pórtico iluminó su cara aborrecida» (1994a: 409). Pedro Fúcar, por su parte, en los primeros compases de esta novela ofrece una imagen de alguien positivo para su hija: «Querido, hágame usted el favor de entretener un rato a Pepa. [...] Ya sabe usted que se ríe mucho con sus ocurrencias ingeniosas» (1994a: 25). No obstante, más adelante parece presentarlo de una forma devaluada: «aunque Cimarra era lo que se llama un hombre hermoso...[...]”Eso es casarse con un maniquí”, decía yo [...] de Federico no hacía más caso que de una silla. Le trataba como se trataría a un idiota» (1994a: 195). El padre Paoletti, por otro lado, mantiene una opinión en esa línea general: «Aconsejo –dijo con ironía Paoletti– que se vaya usted a vivir en una sociedad de perros o que funde una colonia canina, donde se encontrará más a sus anchas» (1994a: 435).

En cuanto a *El amigo Manso*, el narrador perfila asimismo una imagen predominantemente negativa de Cimarra, valorándolo: «de estos que no hablan nunca, pero que saben intrigar por setenta» (1994b: 67). Empero, se destacan otras cualidades ya apuntadas: «era simpático y ameno» (1994b: 67). No se ofrecen detalles descriptivos ni biográficos, con la excepción de que se alude ligeramente a su dudoso pasado. Respecto a otros puntos de vista, debe llamarse la atención sobre José M^a Manso, quien le cree un hombre con cualidades, a pesar de todo: «es hombre verdaderamente notable. Dicen que es inmoral [...] es verdaderamente activo, hábil, muy amigo de sus amigos» (1994b: 85). Esa perspectiva parece ajustarse al carácter ambicioso del mayor de los Manso.

En *Tormento*, el papel de Cimarra es mínimo. El narrador se limita a mencionarlo como parte de un grupo de amigos del hijo de Francisco Bringas, lo que supone considerarlo como un bachiller en torno a la misma edad del aludido chico. Se afirma que participa en debates junto a este y otros (1994b: 655). En cuanto a *La de Bringas*, el narrador ofrece información acerca de Cimarra en solo dos ocasiones en la novela. En este texto, Cimarra es descrito como guapo aunque travieso, y con perspectivas de futuro: «¡Cuánto se divirtieron aquel día, y cuánto hicieron rabiar a los pollos Leoncito, Federiquito Cimarra, el de Horro y otros no menos guapos y bien aprovechados!» (1994c: 31). Además, se le considera perteneciente a una clase social elevada, como atestigua este fragmento en discurso indirecto libre de Rosalía Bringas: « Su mente soñadora la llevaba a los días del próximo invierno [...] buscaría más sólidos y eficaces apoyos en los Fúcares, los Trujillo, los Cimarra y otras familias de la aristocracia positiva » (1994c: 217).

En *Lo prohibido*, el narrador presenta a un Cimarra cambiado, ya que se ha reconciliado con su suegro y dejado ir a su mujer: «se había reconciliado con su suegro, el marqués de Fúcar, y resignándose a que su mujer viviera maritalmente en Pau con León Roch» (1994c: 356). Al margen de esta frase, nada más se aporta acerca de este personaje en esta novela. En *Fortunata y Jacinta*, por último, la información que ofrece el narrador acerca del personaje está reducida al mínimo en su única aparición. Así, tan solo se informa que un joven Cimarra ofreció un almuerzo para sus amigos en su casa.

Federico Ruiz

En *El doctor Centeno*, el narrador informa de un astrónomo aficionado a escribir obras de teatro, escéptico, burgués, moralista, observador perenne de las conveniencias y de la moral social convencionales. Este narrador evalúa y opina de forma constante y negativa sobre él:

Era español puro en la inconstancia, en los afectos repentinos y en el deseo de renombre [...] un tanto egoísta y un tantico avaro [...] astrónomo sin substancia, debía de ser adocenado poeta [...] no sabía más que trillar los viejos caminos donde ya ni flor había ni hierba que no estuviesen cien veces holladas [...] Era el eternamente descontento, el plañidor de su suerte (Pérez Galdós, 1994b: 384-385).

Además, ese juicio lo emite a veces de forma falaz, irónica: «Era la estatua de la moral pública alumbrando el mundo, y expulsando el vicio del cenáculo de las buenas costumbres» (1994b: 596). El narrador ofrece una brevísima semblanza sobre el personaje: «Diez años hacía que su espíritu navegaba jadeante por los espacios del saber buscando una

vocación [...] fue músico, después cursó la Facultad de Ciencias» (1994b: 384). Además, el narrador provee una sucinta descripción del personaje también: «era flaco, tan flaco, que los carrillos se le besaban por dentro» (1994b: 385). Por otra parte, el narrador evalúa asimismo la capacidad expresiva de Ruiz: «tenía caudal copioso de oportunas y originales razones. Con su verbosidad errática y un si es no es elocuente, defendía todo lo defendible» (1994b: 385). Por lo que se refiere a otros puntos de vista discursivos, casi todos resultan coincidentes. Poleró le cree un hipócrita: «No hay cosa más cargante que un moralista que no sabe dónde pone el púlpito» (1994b: 596). Rosita Ido del Sagrario le percibe como a un charlatán: «¡Ay! hijo, el señor Ruiz es como un predicador» (1994b: 601). Felipe Centeno le considera un fingidor hipócrita y petulante: «Ése es de lo más farsante que hay. No sirve más que para dar órdenes, meterse en todo y hacer pamemas» (1994b: 608). Con todo, Alejandro Miquis le cree buena persona y talentoso: «es tan religioso!... Respeto sus ideas y sus temores, nacidos de una conciencia recta y noble [...] qué talento tiene!» (1994b: 587).

En *Fortunata y Jacinta*, el narrador informa de un Ruiz amigo y visitante asiduo de los Santa Cruz, diletante, de verbosidad excesiva y con una manía por los castillos. Este narrador evalúa al personaje negativamente: «El maldito» (1993a: 266); «Mareaba a Cristo con sus aspavientos» (1993a: 267). En esta novela no se ofrece retrato ni semblanza del personaje. En cuanto a los otros personajes, destaca el punto de vista de Jacinta, expresado significativamente mediante monólogo interior: «Caramba con la ventana [...] Me gustaría de veras si sirviera para tirarte por ella a la calle con todos tus condenados castillos» (1993a: 267). El farmacéutico Segismundo Ballester, por su parte, le cree una eminencia: «hoy se casa mi hermana con ese a quien llaman el distinguido pensador, Federico Ruiz» (1993a: 887).

En lo que se refiere a *Miau*, resulta notorio que el narrador evalúe positivamente al personaje, lo que supone un cambio destacable: «Aquel bendito» (2001b: 44). En esa línea, realiza una etopeya de Ruiz en la que se aprecia que el personaje ha evolucionado o cambiado desde su primera aparición: «Providencia suya era su carácter, aquella predisposición optimista» (2001b: 44). El narrador informa en esta novela de un personaje afanado en mil y un proyectos, casado ya con Pepita Ballester, cesante aunque feliz, y amigo de la familia de los Miaus. Este narrador ofrece asimismo su opinión sobre el personaje: «Trabajaba como un negro [...] Verdaderamente, ganarse así el cocido tenía mucho de placer, casi de voluptuosidad» (2001b: 44). No se ofrece semblanza sobre el personaje, así como tampoco descripción o retrato. Por otro lado, Villaamil le considera un amigo al que tiene cariño: «Sea mil veces enhorabuena, queridísimo» (2001b: 241). Víctor Cadalso le considera alguien

poco práctico: «no hemos de atenernos al criterio del amigo Ruiz, según el cual no hay felicidad como estar a la cuarta pregunta» (2001b: 99). Por último, su esposa Pepita le considera un comilón notable: «éste tiene un estómago que no se lo merece, y un apetito tan famoso, que no se necesitan melindres para sostenérselo» (2001b: 46-47).

Federico Viera

En *La incógnita*, el narrador presenta a Viera como a un joven rico orgulloso, altivo y decadente que se declara a sí mismo como infortunado en la vida, y acerca del cual este narrador fluctúa en sus opiniones: «Es hombre que nunca se abre por entero» (2001b: 361). Este narrador, Infante, emite evaluaciones de forma sostenida sobre Viera durante toda esta novela, siempre desde una perspectiva de simpatía: «De todos los muchachos de nuestro tiempo [...] éste es el más agradable y simpático para mí» (2001b: 312). Además, evalúa su capacidad dialéctica, que considera elevada: «cuya amenidad, gracia y recursos para la conversación nada te digo porque le conoces» (2001b: 351); «No conozco a nadie con más facultades oratorias» (2001b: 360). El narrador realiza, además, una semblanza de esta figura: «La niñez y juventud de Federico coincidieron con la época en que Joaquín Viera gastaba lo suyo y lo ajeno [...] Criose para aristócrata; adquirió necesidades» (2001b: 360). Se ofrece un retrato sintético, asimismo: «Su cara, que es un prodigio de expresión y movilidad, comienza a desmejorarse. Me parece bastante anémico, y envejecerá pronto. Ya se le ven algunos hilos de plata en la barba negra y en las sienes» (2001b: 384). Por lo que respecta a la visión que otros personajes tienen de él, valga ante todo la de Carlos Cisneros, quien cree a Federico un astuto vividor; posteriormente, le considera poco sensato: «El hombre más feliz [...] el más sabio de España, es nuestro amigo Federico Viera, que no paga contribución y vive como un príncipe» (2001b: 391). Tomás Orozco, por su parte, le cree alguien esencialmente bueno, aunque débil: «¡Pobre muchacho! [...] Tenía sus defectos como todo el mundo; pero también grandes cualidades» (2001b: 435). Jacinto Villalonga le considera un degenerado autodestructivo, en cambio: «Como todo vicioso estragado [...] no se satisfacía ya con las emociones de las timbas establecidas en círculos elegantes, y frecuentaba garitos innobles» (2001b: 479). De nuevo en un sentido opuesto, Leonor, *la Peri*, tiene una opinión muy favorable sobre él: «éramos amigos [...] tan bueno, tan leal, tan persona decente!» (2001b: 444-445).

Por su parte, en la novela dialogada *Realidad*, la naturaleza dramatizada de esta obra excluye la perspectiva narrativa. La compleción de este gran mosaico de perspectivas sobre Viera, poderosamente mediatizado a su vez por el carácter o circunstancias de cada

personaje, tiene lugar mediante las voces discursivas de los otros. Augusta Cisneros le considera un amigo en público. Mediante monólogo interior, el hombre a quien ama, y por quien se preocupa: «Cara mía, ojos míos, haceos de piedra [...] El corazón me salta en el pecho; pero la cara, bien prevenida, se mantiene firme» (2001b: 530); «deseo ser, además de tu amante, tu consejera [...] No quiero que pases tantas agonías» (2001b: 617). Manolo Infante, en su presencia, le cree alguien esencialmente individualista: «a ti no te baraja nadie» (2001b: 579). En su ausencia, le considera incorregible: «¡Qué hombre este! El orgullo lo acabará» (2001b: 581). El ladino Cornelio Malibrán, por su parte, le cree un degenerado orgulloso e incauto: «de su mismo orgullo, de su susceptibilidad extrema y de la pugna entre sus ideas y sus medios sociales, nacen los hábitos de envilecimiento que a pesar suyo le dominan» (2001b: 665). Su criada Claudia le considera orgulloso e idealista: «Este señorito fantasioso cree que estamos en tiempos como los de esas comedias» (2001b: 590).

En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, en otro orden de cosas, el narrador evalúa al personaje en retrospectiva: «Villalonga y Severiano Rodríguez, que tenían de él noticia por su desgraciado amigo Federico Viera» (2003a: 485). No se ofrece, empero, semblanza, etopeya ni descripción alguna acerca del personaje de forma adicional, así como informaciones adicionales provenientes de otras voces discursivas.

Felipe Centeno

En *Marianela*, el narrador presenta a Celipín como a alguien preocupado por su triste estatus, al que no quiere resignarse: «El único que solía mostrar indicios de rebelión era el chiquitín» (1993c: 665); por otra parte, aprueba y defiende al personaje: «Celipín enarboló su palo con una decisión que probaba cuán templada estaba su alma para afrontar los peligros del mundo» (1993c: 755). No se ofrece ni su semblanza, ni etopeya, ni retrato. Hay que añadir que el narrador le nombra doctor en el título de un capítulo «El doctor Celipín» (1993c: 719), lo que resulta interpretable como un gesto entre cariñoso y sarcástico por su parte, así como premonitorio. Si bien en esta obra la perspectiva de Marianela sobre él nunca es presentada —tan solo mantienen diálogos exentos de valoraciones—, sí está presente de forma definida la postura de su madre, Señana, quien le concibe como un niño rebelde, al que no comprende en su ansia de emigrar: «¿Por ventura había existencia más feliz y ejemplar que la de los peñascos?» (1993c: 665).

En *La familia de León Roch*, el narrador sí realiza una breve descripción de Felipe, así como una ligera valoración: «Un lacayín con pechera estrecha de botones, la carilla alegre y vivaracha, la cabeza trasquilada, los pies ágiles y las manos rojas y llenas de verrugas»

(1994a: 116). Desde el punto de vista de los personajes, resulta interesante que la perspectiva de María Egipcíaca Sudre se presente a través de un ayuda de cámara, quien ofrece información a León Roch acerca de su despido, motivado por su negativa a confesarse: «Felipe ya no está en casa, señor [...] La señora lo ha despedido [...] se enfadó porque no quiso ir a confesar» (2003b: 361-362).

En *El doctor Centeno*, en otro orden de cosas, el narrador ofrece una descripción física de Felipe, así como profusa de su vestuario: «Ostenta chaqueta rota y ventilada por mil partes, coturno sin suela, calzón a la borgoñona» (1994b: 290). En esta novela el narrador no evalúa al personaje, ya que tiende a presentarle sin verter opinión. Los personajes, en cambio, sí muestran su parecer sobre el chico desde su punto de vista. Alejandro Miquis percibe a un niño travieso, pero servicial, una persona digna de ser querida, y leal: «¡Qué alegría me da cuando pienso que vamos a estar juntos en el Toboso!... Mañana llega mi madre, y cuando te conozca, me dirá que de dónde he sacado esta alhaja...» (1994b: 600). Pedro Polo, por su parte, se muestra ambivalente, creyéndole unas veces como un niño díscolo sin remedio, otras como un chaval que debe ser compadecido y ayudado: «si te he de brear y batanear y curtir, hasta que seas otro y no te parezcas a lo que fuiste!...» (1994b: 335). Además, también habla de Felipe por medio de discurso indirecto, introducido por su hermana: «Mi hermano dice que él ha conocido muchos brutos, pero ninguno como tú...» (1994b: 351). Ido del Sagrario le considera un servidor leal de su amo: «amigo Felipe, liberal joven, digno Panza de aquel bravo don Quijote» (1994b: 602).

En cuanto a *Tormento*, por último, el narrador prescinde de cualquier presentación del personaje –lo que indica que ya es conocido por el lector–, de quien solo ofrece información para narrar su trabajo como criado de Agustín Caballero. El narrador se aleja de su figura en esta novela, por lo tanto. En cuanto a la perspectiva de otros personajes, Agustín Caballero considera a Felipe servicial, aunque atolondrado; por otra parte, lo muestra como estudiante ya: «Felipe, mira cómo está ese candelabro... Felipe, ¿te parece que es ése el sitio de las cajas de cigarros? Felipe, veo que te distraes mucho... Te has dejado tus apuntes de clase» (1994b: 745). En esta ocasión, Ido del Sagrario le ve como un ser querido, que ha mejorado en la vida: «Un aplauso para ese espejo de los amos» (1994b: 618). Amparo Sánchez Emperador, desde su perspectiva, le considera alguien de confianza. De sus preguntas se deduce un Felipe que estudia, y que viste bien: «Bien se conoce que estás en grande. Pareces un señorito. Ropa nueva, sombrero nuevo» (1994b: 685). En oposición a esto, Rosalía presenta a un Felipe claramente negativo, con defectos intolerables: «Eres la

calamidad mayor que he visto. No sé cómo Agustín te tolera, grandísimo haragán... A ver..., las camisas de tu amo, mequetrefe, ¿dónde las has puesto?» (1994b: 863).

Francisco Torquemada

En *El doctor Centeno*, el narrador presenta a Torquemada como un usurero apodado *Golseck* por Arias Ortiz (1994b: 449) que exprime económicamente a estudiantes y a Alejandro Miquis. Este narrador ofrece una evaluación negativa del personaje, mostrándole cruel: «hombre feroz y frío» (1994b: 503); «el maldito prestamista» (1994b: 508). Además, se ofrece una breve semblanza y un apunte descriptivo de él: «facha de sacristán [...] prestaba a los estudiantes» (1994b: 503). Indica, asimismo, que su discurso es mendaz: «Este embozaba con taimadas razones su exigencia» (1994b: 529). En cuanto a los personajes, resulta de interés la perspectiva de Alejandro Miquis. Mediante discurso indirecto libre, le cree alguien implacable: «Volvería todos los días, mañana y tarde... ¡Poder de Dios, qué hombre!» (1994b: 529).

En *La de Bringas*, el narrador esboza una descripción física: «canoso, la barba afeitada de cuatro días, moreno y con un cierto aire clerical» (1994c: 165). En esta novela, este narrador le evalúa negativamente: «se negaba a creer tanta crueldad [...] aquella roca» (1994c: 187). Además, se efectúa una valoración acerca de la expresividad oral de Torquemada, así como de otra peculiaridad gestual para transmitir una negativa: «hablaba separando las palabras y poniendo entre los párrafos asmáticas pausas [...] una lenta elevación del brazo derecho, formando con los dedos índice y pulgar una especie de rosquilla para ponérsela a su interlocutor delante de los ojos, como un objeto de veneración» (1994c: 166). Por lo que respecta a esta novela, resulta indicativa la postura de Rosalía Bringas, quien, mediante discurso indirecto libre, considera a Torquemada alguien sin educación: «Si ella no hubiera sido tan..., tan..., tan tonta, no habría tenido necesidad de pedir dinero al cafre de Torquemada» (1994c: 183). Además, mediante el monólogo interior relaciona su contacto con Torquemada como un padecimiento: «¡Qué Gólgota!» (1994c: 214).

En *Lo prohibido*, por otro lado, el narrador lo introduce como un usurero asociado con Gonzalo Torres, cuyas principales víctimas son las mujeres ricas (1994c: 371; 505). Se le considera experto en negocios: «era curial y tocaba pito en todos los juzgados» (1994c: 506). Por otra parte, no se emite opinión sobre el personaje, ni se ofrece etopeya alguna sobre él en esta novela, en donde no recibe demasiada atención. Por lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta* el narrador lo presenta como casado con doña Silvia, padre de Rufinita, alguien que actúa como mediador de doña Lupe en negocios de préstamos, en los cuales se muestra

implacable; el narrador nunca le enjuicia. En esta novela se ofrece descripción y retrato del personaje: «La fisonomía de aquel hombre era difícil de entender [...] cara ordinaria y enjuta [...] bigote y perilla [...] Su estatura era alta, mas no arrogante; su cabeza calva, crasa y escamosa [...] llevaba casi limpio el cuello de la camisa, pero la capa era el número dos» (Pérez Galdós, 1993a: 377). Este narrador efectúa además una etopeya de Torquemada: «masedumbre afectada y dulzona [...] grosería innata» (1993a: 377). De igual modo, efectúa una sucinta semblanza: «el sesenta y ocho ya tenía Torquemada dos casas en Madrid, y había empezado sus negocios con doce mil reales que heredó de su mujer» (1993a: 381). Se ofrece una consideración acerca de su expresividad verbal, una circunstancia que abre un camino de suma importancia: «Torquemada la llamaba *Patria*, pues era hombre tan económico que ahorraba hasta las letras, y era muy amigo de las abreviaturas por ahorrar saliva cuando hablaba y tinta cuando escribía» (1993a: 512). En cuanto a los personajes y su perspectiva, se muestran aquí las voces de Lupe *la de los pavos* y de Maxi Rubín. Doña Lupe le considera un ser providencial, digno de respeto: «No sé qué habría sido de mí sin el señor de Torquemada» (1993a: 385). Su sobrino, por su parte, tiene peor consideración de él: «Si usted es materialista, nunca nos entenderemos [...] Usted es de la escuela de mi hermano Juan Pablo: fuerza y materia » (1993a: 869). En la novela dialogada *Realidad*, en otro sentido, la posición narrativa asumiría los apuntes de tipo teatral, pero no hay evidencia de ninguno en referencia a Torquemada. En esta obra tienen relevancia las posturas de Viera y de Leonor, *la Peri*. Federico le detesta desde hace tiempo: «Conozco la letra. Es de Torquemada... (La abre). Maldita sea tu alma...» (2001b: 591). En cuanto a Leonor, le considera un embaucador sin humanidad: «ese pillo [...] la fiera» (2001b: 593); «aquel esperpento» (2001b: 600).

En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, el narrador ofrece una semblanza recapitulativa del usurero: «desde el 51 al 68, su verdadera época de aprendizaje, andaba muy mal trajeado y con afectación de pobreza» (2003a: 12). Como cabe esperar de un ciclo protagonizado por él, las evaluaciones, opiniones y juicios del narrador son continuas, variables e irónicas con frecuencia. Su descripción física es efectuada con el fin de dar cuenta de su desarrollo a través del tiempo, una verdadera síntesis ofrecida al lector: «Púsose más amarillo de lo que comúnmente estaba, y le salieron algunas canas en el pelo y en la perilla» (2003a: 9); «la ropa, mejorada en calidad [...] en su cara la propia confusión extraña de lo militar y eclesiástico, el color bilioso, los ojos negros y algo soñadores» (2003a: 14-15). Respecto a las distintas perspectivas que los otros personajes ofrecen, se refiere en primera instancia a la tía Roma. Esta le cree un malvado sin remedio: «prometa ser tan siquiera

rigular» (2003a: 42); «Usted quiere ahora poner un puño en el cielo. ¡Ay, señor, a cada paje su ropaje! A usted le sienta eso como a las burras las arracadas. Y todo ello es porque está afligido» (2003a: 61); «perro, más que perro...» (2003a: 62). En esta novela, su hija Rufina parece percibirle como a una persona de trato difícil: «Papá, por Dios, no seas así... No te rebeles contra la voluntad de Dios... Si Él lo dispone...» (2003a: 64). En cuanto a Isidora Rufete, le cree implacable, pero transforma su parecer ante el cambio de parecer del usurero: «¿Por qué es usted tan tirano y tan de piedra? [...] ¡Qué bueno será usted si va y nos socorre!...» (2003a: 46); «Eso se llama hombre cabal...» (2003a: 54).

En *Torquemada en la cruz*, el narrador evalúa su expresividad oral con frecuencia, como en este caso: «el azoramiento le atascaba las cañerías de la palabra, que nunca fueron en él muy expeditas» (2003a: 234). Evalúa su carácter, además: «Era hombre muy pagado de las buenas formas y admirador sincero de las cualidades que no poseía» (2003a: 236). En cuanto a los personajes, Cruz del Águila, en su presencia, afirma que es un hombre cabal: «una persona tan razonable, tan práctica, tan... sencilla» (2003a: 243). Además, le corrige su expresión: «haga por perder la costumbre de decir mismamente y ojo al Cristo» (2003a: 278). Mediante monólogo interior, no le considera un caso perdido: «no es mal hombre... Ya me encargaré yo de pulirle [...] haremos de él lo que nos convenga!» (2003a: 322). Fidela del Águila, por su parte, espera que él no sea tan malo como parece: «quién sabe si será la isla menos árida y menos fea de lo que parece mirada desde el mar!» (2003a: 327). Rafael del Águila, como era esperable, le cree un ser grosero e indigno, inferior en esencia y clase a él: «Cuando se marcha, el olor de cuadra que deja tras sí parece que lo mantiene en mi presencia»; «la bestia [...] vuestro mamarracho» (2003a: 350). Rufina Torquemada le cree aquí alguien cruel, incorregible: «no aprende... Aprieta sin compasión, quiere sacar jugo hasta de las piedras; no perdona, no considera, no siente lástima ni del *Sursum Corda*» (2003a: 256). Respecto a José Donoso –en su presencia– le considera su amigo, una persona práctica aunque algo insociable: «me parece una persona muy sensata, de muy buen sentido, sólo que demasiado metido en su concha» (2003a: 274). En su ausencia, le cree tosco, aunque bueno después de todo: «hay cualidades: yo creo que raspando la tosquedad se encuentra el hombre de mérito, de verdadero mérito» (2003a: 314).

Por lo que respecta a *Torquemada en el purgatorio*, acto seguido, cabe aducir que el narrador lo presenta prosiguiendo su adecuación a su nuevo estatus social. En esta obra, el narrador emplea el recurso de estar acudiendo a crónicas ajenas –alternativa al recurso del manuscrito encontrado, de clara herencia cervantina– para dar cuenta de la historia: «Cuenta el licenciado Juan de Madrid [...] que no menos de seis meses tardó Cruz del Águila»

(2003a: 405). No se efectúan ni semblanza ni descripciones físicas, consecuencias claras de la concepción del texto como parte de una serie. Como en las anteriores novelas, el narrador evalúa y califica continuamente al personaje como avaro: «suspicaz tacaño» (Pérez Galdós, 2003a: 529). La opinión del narrador acerca de su carácter –etopeya– se manifiesta aquí, asimismo: «aquella esclavitud opulenta en que se consumía, constreñido por un carácter que encadenaba todas las fierezas del suyo» (2003a: 545). En esta novela, como es frecuente en la serie, el narrador evalúa el estado y progresión de la expresión verbal de Torquemada: «Hablaban con mediana corrección, huyendo de los conceptos afectados o que trascendiesen a sabiduría pegadiza [...] ¡Lástima que la evolución no le hubiese cogido a los treinta años!» (2003a: 552); «las gansadas y solecismos que forzosamente había de decir» (2003a: 577). Desde la perspectiva de los demás personajes, Cruz le considera su amigo, alguien llamado a grandes destinos, aun a pesar de sus defectos innatos: «los mezquinos pensamientos de usted [...] aún han de venir días gloriosos, amigo mío» (2003a: 545). Por otro lado, realiza afirmaciones tal vez irónicas: «usted va a revelárenos orador de primer orden. Ya puestos a creer, señor mío, crecerá usted en todas las esferas» (2003a: 573). En una línea similar, Fidela le considera alguien superior: «Tú mismo no has caído aún en la cuenta de que tienes mucho talento» (2003a: 595). En cuanto a Rafael, aunque le profesa aquí cierto respeto, cree que es un ser condenado: «No le vendrá a usted la desgracia por este lado, ni el día de hoy, sino por otro lado, y en días que aún están lejanos» (2003a: 538).

En *Torquemada y San Pedro*, el narrador presenta a Torquemada en su decadencia física, soportando los inconvenientes de una vida ostentosa en un palacio. El narrador le evalúa, introduciendo su opinión sobre su carácter, empeorado: «siempre fue hombre de malas pulgas [...] sus malas cualidades, la sordidez, la desconfianza, la crueldad con los inferiores se acentuaron» (2003a: 706-707); «boca grosera y modales descompuestos» (2003a: 728). Asimismo, se esboza un retrato del personaje actualizado: «la cara, de color terroso y con pliegues profundos, tiraba más bien a careta [...] el más despreciable figurón que puede imaginarse» (2003a: 707-708). En cuanto al punto de vista de los personajes, Fidela del Águila cree que su ambición es demasiada: «me carga que mi marido sea tan rico. [...] tanta riqueza me pone triste» (2003a: 655). Cruz, por su parte, le considera brutal y avaricioso: «Justo es que ese bruto recobre, en sus últimos años, la posesión de su voluntad cicatera» (2003a: 725). Un criado anónimo, desde una postura bien distinta, le considera un ser vil: «la sarna que tiene en su alma» (2003a: 622). El padre Gamborena, voluntarioso redentor de Torquemada, le considera, no obstante, alguien condenado: «¡con su conciencia!

un fantasma que de fino no tiene la cara muy bonita (2003a: 713); «usted, que es todo sequedad de corazón, egoísmo, codicia» (2003a: 767).

Gonzalo Torres

En *Tormento*, el narrador presenta a un Torres cargante, advenedizo y presuntuoso que es mal acogido allá donde aparece, especialmente por parte de Amparo Sánchez Emperador, que no le soporta: «La impresión que este individuo y sus miradas hacían en la huérfana quedan expresadas diciendo, a estilo popular, que esta le tenía sentado en la boca del estómago» (1994b: 697). Este narrador evalúa al personaje negativamente: «Era un presumido que se tenía por acabado tipo de guapeza y buena apostura, y se las echaba de muy pillín, agudo y gran conocedor de mujeres» (1994b: 696). Además, ofrece un retrato de Torres cercano al barroquismo: «sus ojos, que eran grandísimos, al modo de huevos duros [...] La vecindad de una nariz pequeñísima [...] Dos chapitas de carmín en las mejillas contribuían al estrago [...] Sonrisa con pretensión irónica» (1994b: 697). El narrador no introduce una semblanza sobre él. Francisco Bringas, por su parte, considera al personaje un indiscreto: «Creo que fue Torres quien llevó el chisme a Mompous» (1994b: 835).

En cuanto a *La de Bringas*, el narrador presenta a Torres como a un amigo de los Bringas que presta dinero a Rosalía y que mantiene negocios con Francisco Torquemada. Este narrador evalúa al personaje: «Era la imagen de la amabilidad, en el supuesto de que le están dando garrote. Su sonreír empalagoso» (1994c: 71). Asimismo, se ofrece un sucinto retrato de Torres aquí: «su nariz chica [...] la barba [...] Aquel hombre guapín» (1994c: 71). Al igual que en *Tormento*, en *La de Bringas* el narrador, más que una semblanza, ofrece un relato de sus actividades: «Solía manejar Torres dineros ajenos» (1994c: 46). Desde el punto de vista de los personajes, Rosalía Bringas Pipaón le cree alguien intransigente por no flexibilizar las condiciones de un préstamo: «¡Jesús! ¡Torres!... ¡Qué disparate!...» (1994c: 75).

En *Lo prohibido*, el narrador presenta a Torres como a un astuto hombre hecho a sí mismo que crece dentro del mundo de los negocios a costa de los demás, y que le estafa. Este narrador efectúa un retrato de él con rasgos ya conocidos por el lector galdosiano: «Su facha era ordinaria, su estatura menos que mediana; la nariz pequeña y los ojos enormes, huevudos, con ceja muy negra» (1994c: 504). Este José M^a Bueno narrativo ofrece una evaluación y etopeya de Torres, asimismo, que coincide con otros narradores previos:

Cuando le daba por relatar sus conquistas, no se le podía oír, porque decía muchas mentiras, revelando un pesimismo depravado [...] sus lados malos y sus lados buenos, el

español agudo, vividor, de trastienda [...] va en pos de su interés saltando por encima de cuanto se le opone, tipo perfecto del que no ve en la humana vida más ideal que hacer dinero [...] ejemplo de constancia y temeridad, de desvergüenza» (Pérez Galdós, 1994c: 504).

Por otra parte, realiza una semblanza de Torres, no efectuada hasta esta novela: «había pasado su niñez en un comercio de la calle de la Montera midiendo percales y bayetas» (1994c: 504). Respecto a la perspectiva de los personajes, María Juana considera a Torres un chismoso: «¿Qué te enseñaba Torres?» (1994c: 517); además, como a alguien carente de escrúpulos: «Al fin creo que Torres se queda con el espejo horizontal y con el cuadro de Sala. Seguramente los tomará por un pedazo de pan, porque esa gente es así» (1994c: 529). Cristóbal Medina, desde su postura, le considera un petulante avaricioso: «Por esta vez, ese perdonavidas de Torres no pondrá una *pipa*¹⁶⁴ en Flandes» (1994c: 634).

En *Torquemada en el purgatorio*, finalmente, el narrador no emite discurso acerca de Torres, aunque sí lo hacen algunos personajes. Debe destacarse la opinión de Francisco Torquemada, quien le considera positivamente, una excepción entre todos los pareceres vertidos aquí: «emprendedor, hormiguilla como él solo... Me gusta, me gusta ese sujeto» (2003a: 481).

Guadalupe Rubín

El narrador la presenta en *Fortunata y Jacinta* como a la tía paterna de Máximo, Juan Pablo y Nicolás Rubín, una mujer viuda, autoritaria y protectora en relación con el primero de sus sobrinos aquí citados. Ofrece una semblanza: «viuda de Jáuregui, conocida vulgarmente por *doña Lupe la de los pavos*, la cual vivió primero en el barrio de Salamanca y después en Chamberí» (1993a: 303). Este narrador la evalúa como a una persona sagaz, astuta y con gran penetración acerca de las intenciones ajenas: «la noticia llegó a la sutil oreja de doña Lupe» (1993a: 368); «Era persona de buen juicio y muy oportunista» (1993a: 371). Además, se ofrece una etopeya: «Descollaba doña Lupe por la inteligencia y por el prurito de mostrarla a cada instante [...] convicciones de superioridad intelectual y el deseo de dirigir la conducta ajena» (1993a: 387); «era juiciosa, razonable, se hacía cargo de todo, miraba con ojos un tanto escépticos las flaquezas humanas» (1993a: 395). Por otra parte, se ofrece un retrato profuso de ella: «estaba tan bien conservada, que no parecía tener más de cuarenta [...] tenía cierto parecido remoto con Juan Pablo. Sus ojos pardos conservaban la viveza de la juventud; pero tenía cierta adustez jurídica en la cara» (1993a: 386). El narrador afirma, en relación con la expresividad del personaje, que este emplea con frecuencia una

¹⁶⁴ En cursiva en el original.

frase hecha: «*a Dios lo que es de Dios y al César*, etcétera. Este estribillo lo repetía muy orgullosamente la viuda siempre que saltaba una oportunidad» (1993a: 403).

Desde la perspectiva de los personajes, resulta necesario comenzar por referir la voz de Maximiliano Rubín, que, mediante monólogo interior, cree a su tía una mujer tiránica, a quien detesta: «Si mi tía se opone, que se oponga y que se vaya a los demonios» (1993a: 321). Mediante estilo directo, sin embargo, la considera una figura de respeto, que exige idéntico trato: «no pue... no puedo obedecer a usted... Soy mayor de edad [...] Yo la respeto a usted; respéteme usted a mí» (1993a: 383). Fortunata, por su parte, mediante monólogo interior, considera al personaje alguien controlador: «Ni Maxi ni doña Lupe ni Patricia ni nadie podían contarle los pasos, ni vigilarla ni detenerla» (1993a: 542). Empero, la defiende como alguien que le ha enseñado ciertos rudimentos sociales: «yo no sé jota, ni aprendo nada, aunque doña Lupe y las monjas, frota que te frota, me hayan sacado algún lustre... enseñándome a no decir tanto disparate» (1993a: 551). En cuanto a su amigo Francisco Torquemada, este la cree una persona de total confianza –así como de respeto–, en su calidad de colega de negocios: «Vamos, doña Lupe, que hoy estamos de buena [...] Los seis mil reales de usted... dos mil míos» (1993a: 378). Evaristo Feijoo la considera una persona controladora: «es la persona de más entendimiento en toda esa familia [...] Lo que a doña Lupe le gusta es mangonear, dirigir la casa, y echárselas de consejera y maestra» (1993a: 682). La pequeña *Papitos*, en un momento de ira, la considera una persona tiránica: «Miren la tía bruja» (1993a: 451).

En *Torquemada en la hoguera*, el narrador la presenta como a una anterior conocida de Francisco Torquemada, quien manejó sus finanzas. Este narrador no efectúa ninguna valoración, descripción ni semblanza del personaje, un panorama que se repite en relación con las otras figuras, que no aportan más información sobre ella. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, el narrador la presenta como a una gran amiga y colaboradora en negocios de usura de Francisco Torquemada, introducida en esta novela en trance de morir, lo que, efectivamente, ocurre en la primera fase de esta novela. El narrador ofrece una descripción del personaje, afectada por las circunstancias de su agonía: «en sus labios hervía una salivilla espumosa, y sus ojos se habían vuelto para dentro» (2003a: 226). En esa línea aducida de trastorno vital, el narrador evalúa la capacidad discursiva de Guadalupe: «pronunciaba frases de claro sentido, pero sin correlación entre sí, truncadas, sin principio las unas, sin fin las otras» (2003a: 227). Asimismo, se realiza una evaluación de ella: «aquel superior talento, palomar hundido y destechado ya» (2003a: 227). Pocas voces informan sobre Guadalupe en esta obra, como es el caso de Cruz del Águila, quien la considera una gran persona, además

de una benefactora para su familia: «¡Nos quería tanto...! ¡Se interesaba tanto por nosotras...!» (2003a: 233). Respecto a Francisco Torquemada, mediante discurso falaz y en su presencia, le asegura que no va a morir: «Sí, sí, señora –agregó–, muérase tranquila... digo, no; no hay que morir... ¡cuidado!, quiero decir, que se duerma con toda tranquilidad...» (2003a: 228). En su ausencia, la considera una experta administradora y colega comercial: «qué sujeta tan excelente...! ¡Como disposición para el manejo... pues... y como honradez a carta cabal, no había quien le descalzara el zapato! ¡Siempre mirando por el interés [...] Para mí es una pérdida...» (2003a: 232).

En *Torquemada en el purgatorio*, por otra parte, el narrador la presenta como a una antigua –ya fallecida– compañera de negocios del protagonista de esta novela, Francisco Torquemada, quien, por otra parte, cree verla en visiones. A través del filtro que propicia el pensamiento de este personaje, el narrador ofrece una descripción muy subjetiva de Guadalupe: «vestida de hombre propiamente, con la pechera de la camisa como un pliego de papel satinado [...] con servil amabilidad sonreía, exactamente lo mismo que ella [...] su boquita plegada, y sus ojos vivarachos» (2003a: 579). Al margen de esa visión subjetiva, el narrador no ofrece más información sobre Lupe.

Gustavo Sudre

En *La familia de León Roch*, la voz narrativa evalúa de forma estimativa al personaje, describiendo asimismo su carácter: «un carácter entero y completo [...] convicciones arraigadas [...] Honrado y puntualísimo caballero [...] brillante talento» (1994a: 76). Además, se le describe: «Su rostro, quizás demasiado duro [...] Ni alto ni bajo, ni grueso ni delgado, vestido de oscuro, con la mirada serena detrás de sus lentes» (1994a: 76). Le define el narrador como a un abogado brillante y serio, que se expresa verbalmente sin aspavientos, de forma grave: «Debe añadirse que era un elocuentísimo orador» (1994a: 76). Respecto a la mirada de otros personajes, destaca, ante todo, la de León Roch. En cuanto a Gustavo, le percibe como a un fanático religioso de hábil discurso «Te suplico –dijo León– que me evites el efecto soporífero de tus sermones. Lo extraño es que están empapados en la heterodoxia más abominable. ¡Valiente apóstol tiene la Iglesia!» (1994a: 429-430); su elocuencia le disgusta, y muestra a un Gustavo que tiene, a su vez, una amante en la marquesa de San Salomó: «habla de una vez y con brevedad. Olvídate de que eres orador y de que vives constantemente entre mujeres que charlan demasiado» (1994a: 368). Por el contrario, su padre, Agustín, le considera elegante, locuaz y relacionado con la marquesa de San Salomó: «La marquesa de San Salomó es linda y elegante; mi hijo tiene grandes atractivos...; pero

¡quién sabe si será verdad lo que dicen! Yo no lo creo. No hay duda de que la oratoria ardiente de Gustavo, sus defensas arrogantes, briosas del catolicismo, hicieron estragos en las tertulias elegantes» (1994a: 113). Pepa Fúcar, por otro lado, ofrece referencias acerca de un Gustavo de lenguaje prolijo y legislativo, de habla elegante pero malvado: «entró el hinchado jurisconsulto [...] ¡Hipócrita!, sus frases oratorias me hacían efecto semejante al chirrido de una máquina sin aceite, que ataca los nervios y da dolor de cabeza [...] Ya supondrás su énfasis cargante [...] era feliz pensando en lo bueno que sería cogerle y arrojarle en el estanque grande de casa para que fuera a enseñar leyes a las ranas y a los peces» (1994a: 417-418).

En *La de Bringas* –situada temporalmente unos años atrás–, el narrador evalúa al joven Sudre en pie de igualdad con sus hermanos: «Milagros había dado al mundo cuatro ángeles marcados desde su edad tierna con el sello de la hermosura, la gracia y la discreción»; se definen particularidades: «aquel Gustavito tan precoz, tan sabidillo y sentado» (1994c: 28). En cuanto a otros personajes, Rosalía Bringas considera a Gustavo un muchacho admirable por su educación y formalidad, precursoras de su futuro carácter, indudablemente: «¡Qué formalito y qué bien educado! [...] mucha palabra retumbante... [...] cuando habla, lo mismo que cuando anda, parece que le han dado cuerda con una llave» (1994c: 58).

En lo que se refiere a *Lo prohibido*, el narrador informa de un Gustavo que interviene de forma habitual en las reuniones de los jueves mostrando su capacidad para la oratoria resonante. Por otro lado, se señala su militancia política conservadora incipiente, así como un desengaño amoroso con Pilar Salomó: «harto de desgañitarse platónicamente, empezaba a mirar la consecuencia como una virtud que no da de comer» (1994c: 346). No se le evalúa, ni se le describe, pero se indica que los últimos años se ha dedicado a vivir de sus amantes ricas, ya que Raimundo Bueno, por medio de discurso indirecto, indica que estafa a mujeres ricas con las que tiene relaciones: «Según dijo mi primo, en los últimos años la familia se mantenía con lo que Gustavo sacaba de las queridas ricas» (1994c: 373).

En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el narrador muestra a Gustavo en su época de estudiante debatiendo con condiscípulos diversos temas académicos en horarios fuera de clase. Además, se le señala como precoz, y defendiendo con ardor sus posturas. En relación precisamente, con esa idea, Barbarita Santacruz adquiere el discurso indirecto libre para mostrar a Gustavo como un chico precoz y modélico: «Gustavito hacía cada artículo de crítica y cada estudio sobre los Orígenes de tal o cual cosa, que era una bendición» (1993a:

64). En otro sentido muy diferente, Mauricia *la dura*¹⁶⁵ da cuenta de un Gustavo joven que ha sido cliente¹⁶⁶ suyo en un pasado sin concreción: «yo *hablaba*¹⁶⁷ entonces con el chico de Tellería» (1993a: 461).

Isabel Godoy

En *El doctor Centeno*, el narrador efectúa numerosas descripciones y retratos del personaje: «una cara... Era blanca, fina y lustrosa, como la caras de las muñecas de barniz [...] En la cabeza tenía un lío amarillo, al modo de turbante» (1994b: 400); «Tenía el cabello enteramente blanco y rizado; los ojos oscuros, alegres y amorosos; era delgada, derecha como un huso» (1994b: 402). Se informa de una dama que vive recluida en su vieja casa, de la que solo sale para asistir a misa; fanática de la limpieza, maniática en cuanto a sus comidas, supersticiosa en modo extremo, detesta a la familia Miquis. Además, se ofrece una extensa semblanza de Isabel, de la que aquí se extrae una muestra: «Doña Isabel y su hermana, llamada doña Piedad, fueron la única sucesión de don Gaspar Godoy» (1994b: 406). En lo que se refiere al carácter, el narrador ofrece numerosos apuntes al respecto: «Sin movimiento y vaivén constante no podía aquella señora vivir. Tenía la ligereza de una ardilla» (1994b: 402). Este narrador la evalúa, junto con el resto de personajes, como trastornada: «un cerebro soliviantado, dentro del cual parecía que triunfaban con más gusto que en sus jaulas todos los verderones y jilgueros que en la casa había» (1994b: 406). Precisamente desde esos otros puntos de vista, Pedro Miquis –padre de Alejandro, así como de Augusto y Constantino– se expresa por vía epistolar respecto a ella: «No dejes de visitar con frecuencia a la tía Isabel, y aguántale sus rarezas [...] Esta buena señora tiene la cabeza como Dios quiere» (1994b: 411). Alejandro, precisamente, la cree una persona trastornada: «mi tía está loca» (1994b: 391). No obstante, cuando se dirige a ella en forma de estilo directo, su discurso es falaz: «Pues, tía, yo voy todas las noches a una tertulia de señoras finas, donde no se habla más que de cosas honradas...» (1994b: 413). Por su parte, Federico Ruiz la conceptúa trastornada: «Pero la señora –objetó Ruiz–, se ha escapado de un manicomio» (1994b: 595). Ese punto de vista lo comparte, finalmente, Cirila: «Señora, por fuerza está usted tocada» (1994b: 590).

En *Tormento*, el narrador informa de Isabel viviendo con Marcelina Polo en otra casa, mientras dedica su tiempo a la limpieza (1994b: 707). No se ofrece descripción, etopeya ni

¹⁶⁵ Referencia dudosa, ya que no se especifica a quién podría referirse; existen dos posibilidades: Leopoldo y Gustavo. Empero el hecho de que anteriormente en la novela el narrador se refiera a Gustavo como el «chico de Tellería» (1993a: 64) aumenta la probabilidad de que se trate de este último.

¹⁶⁶ Esta figura, amiga de Fortunata, conocida de Lupe *la de los pavos*, ejerce como prostituta.

¹⁶⁷ En cursiva en el original.

evaluación del personaje. En cuanto a *Lo prohibido*, la presenta el narrador como donante hereditaria, lo que permite suponer que el personaje ya ha fallecido: «heredado de su tía doña Isabel Godoy» (1994c: 302). No se ofrece descripción, semblanza ni evaluación del personaje, así como informaciones provenientes de otros personajes, como en el caso de *Tormento*.

Isidora Rufete

En *La desheredada*, el narrador opina sobre Isidora, aunque en raras ocasiones; la considera soñadora y presuntuosa: «la impresionable joven» (1994a: 531); «Su debilidad tuvo por defensor y escudo a lo que por otra parte era causa de todos sus males, el orgullo» (1994a: 626). En cuanto a la descripción física, se realiza un breve retrato: «más que medianamente bonita, no por cierto muy bien vestida ni con gran esmero calzada» (1994a: 475). En sus trazos más generales, se da cuenta de los avatares de una joven a lo largo de cinco años para reclamar una herencia nobiliaria que cree pertenecerle por nacimiento.

Desde la perspectiva de otros personajes, Augusto Miquis, con su lúdico sarcasmo, la considera una pretenciosa equivocada: «Vengo a tener el gusto de saludar a la señora archiduquesa –dijo éste, sombrero en mano, con ceremoniosa cortesía–. Bien se ve que estamos ya en plena aristocracia. Esta noche se queda usted en su casa » (1994a: 637). Otro de sus pretendientes, Joaquín Pez, la considera una mujer inocente y buena: «Esta desgraciada es el único ser que ha tenido la abnegación de unirse a mí» (1994a: 803); «JOAQUÍN- No lo merezco ciertamente. Muchas veces te lo he dicho. Eres un ángel...» (1994: 806). Francisco Muñoz y Nones cree que se equivoca en sus aspiraciones nobiliarias: «En efecto, dijo sonriendo –es usted muy guapa [...] No es usted falsificadora de un papel; pero lo es de un derecho» (1994a: 847-848). Santiago Quijano-Quijada, por su parte, se expresa sobre Isidora por medios epistolares, creyéndola destinada a la grandeza: «Que no se conozca nunca que has sido pobre, pues si descubres por entre tus sedas el paño burdo de tus primeros años, habrá tontos que se rían de ti» (1994a: 672). En contraste, Mariano Rufete, *Pecado*, mantiene una relación complicada, fluctuante con su hermana, que se degrada progresivamente, como se manifiesta en la siguiente muestra textual: «Ya, ya. Las mujeres todas sois unas... Bien sé lo que hacéis para tener siempre dinero» (1994a: 647). Un nuevo punto de vista opuesto lo supone el de José Relimpio, para quien Isidora es la encarnación idealizada de una mujer deífica arrastrada al mal:

La amé y la serví... Más ved aquí que la ingrata abandona la real morada y se arroja a las calles. Vasallos, esclavos, recogedla, respetad sus nobles hechizos. Tan celestial criatura es

para reyes, no para vosotros. Ha caído en vuestro ceno por la temeridad de querer remontarse a las alturas con alas postizas» (Pérez Galdós, 1994a: 891).

Juan Bou, en cambio, la considera una ingrata; se expresa en forma de estilo directo, pero también mediante el monólogo interior: «¡Desde que la vi a usted me gustó tanto...!»; «”¡Ingrata! no conocer el valor del hombre que se le ha ofrecido [...] ¿por qué es tan guapa...? El demonio le hizo a ella la hermosura» (1994a: 774). Por último, resulta significativa la perspectiva de la marquesa de Aransis, cuyas palabras suponen un verdadero punto de inflexión en esta obra: «No será quizás impostora [...] han abusado miserablemente de su credulidad y de su inocencia... Usted parece buena...» (1994a: 657).

Por lo que se refiere a *Torquemada en la hoguera*, el narrador ofrece un retrato somero de Isidora, sumamente informativo para el lector galdosiano: «una mujer que parecía la Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo, mal encubierto [...] El palmito era de mejor ley; pero muy ajado ya por fatigosas campañas» (2019: 115). Este narrador no ofrece una semblanza del personaje, debido, sin duda, a las marcas referenciales que introduce. Isidora es mostrada en esta novela como una mujer ya envejecida que malvive con un pintor enfermo, obligada a pedir dinero a Francisco Torquemada. Este narrador evalúa al personaje: «la mujer perdida» (2019: 124). El mismo F. Torquemada, por medio del estilo directo –escasamente fiable, en su caso– considera a Isidora merecedora de una posición social superior, mimetizando sus antiguas aspiraciones: «Usted es una persona decente que ha venido a menos [...] le quitaron la posición que le corresponde» (2019: 121).

Jacinto Villalonga

El narrador de *Lo prohibido* –el autodiegético José M^a Bueno– presenta a esta figura como a uno de sus mejores amigos, un hombre casado con una parienta de Guzmán y político turnista. Este narrador lo evalúa positivamente en primera instancia, junto a Severiano Rodríguez: «ambos excelentes muchachos» (1994c: 265). Se ofrece una muy sucinta semblanza de él: «a Villalonga le conocí en Madrid» (1994c: 265). Con posterioridad, le considera alguien arruinado, y, además, con líos extramatrimoniales: «puedes ir ahora mismo a ver a Villalonga y decirle que si no me paga esta semana los ocho mil duros que me debe, le llevo a los tribunales [...] –Ése es otro que tal... También la *señora*... –Más bien *las*... Ése las tiene por gruesas...» (1994c: 644). Por su parte, Eloísa Bueno de Guzmán le considera un embaucador: «¿Con qué crees que ha pagado Villalonga sus trampas sino con lo que va sacando de las compras de máquinas en Inglaterra?» (1994c: 384). Su hermana mayor, M^a Juana Bueno, le tiene por un difamador: «la acusé de haber iniciado el descrédito

de su hermana. “¡Yo! –exclamó, poniéndose pálida–. ¿Me crees capaz...? Si han sido tus amigos, Severiano y Villalonga, los que primero lo han dicho» (1994c: 615).

En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el narrador presenta aquí a Villalonga como a un astuto político primerizo, amigo de confianza de Juanito Santa Cruz y aficionado a la murmuración social. Se efectúa una descripción de Villalonga en su juventud: «muy puesto también de capita corta y pavelo» (Pérez Galdós, 1993a: 64). Asimismo, se introduce una semblanza, ya que se narran acontecimientos de su juventud en las primeras fases retrospectivas de esta novela: «Las noticias más remotas [...] alcanzan al tiempo en que este amigo mío y el otro [...] iban a las aulas de la Universidad» (1993a: 3). Por otra parte, este narrador evalúa frecuentemente al personaje como a un simpático sinvergüenza: «el tunante de Villalonga» (1993a: 143). No obstante, nunca se evalúa su carácter, ni se le enjuicia. Desde la perspectiva de otros personajes, Juanito Santa Cruz le señala –de una forma posiblemente falaz– como una mala influencia: «Te aseguro que Villalonga me arrastraba a aquella vida» (1993a: 78). Por otro lado, Evaristo Feijoo le considera, además de un amigo íntimo, alguien adaptable a cualquier situación política: «prefiere andar suelto» (1993a: 613). En cuanto a Ramón Villaamil, le cree alguien poderoso, capaz de conseguirle la plaza que tanto ansía: «por Dios, hable usted de mí al señor de Villalonga» (1993a: 697). Por su parte, el Rubín eclesiástico, Nicolás, le tiene en gran consideración, habida cuenta de que, por su mediación, ha logrado un puesto: «Ese Villalonga es una gran persona» (1993a: 777).

En lo que se refiere a *La incógnita*, el narrador presenta a Villalonga como a un político ducho en discusiones y carente de ética; en ese sentido, realiza una etopeya: «privado en absoluto de paladar moral» (2001b: 350). Además, lo evalúa: «muy corriente, muy servicial, muy amigo de sus amigos, siempre en disidencia, y siempre pretendiendo y enredando. Es el tipo del pello simpático, que aquí tanto abunda» (2001b: 350). Este narrador efectúa una sintética semblanza de él: «parece que quiere sentar la cabeza. Ansía fijarse, después de haber hecho alto en todas las tiendas del campamento y sentado plaza en todos los ejércitos» (2001b: 350). El narrador evalúa, además, su destreza dialéctica: «está graciosísimo» (2001b: 400); «hombre ameno, discutidor de oficio» (2001b: 350). Por otro lado, el narrador realiza un retrato mínimo de Villalonga, que actualiza su desarrollo vital: «gastado, lleno de canas...» (2001b: 398).

Por otro lado, en la novela *Realidad* la figura del narrador no existe como tal, ya que tan solo las acotaciones se situarían ajenas a la mimesis. Por lo que respecta a los personajes, en cambio, debe hacerse mención en primer lugar a Manolo Infante, que, mediante monólogo interior, le considera una persona graciosa: «Por allí suena la voz de Villalonga

diciendo graciosos disparates...» (2001b: 522). Carlos Cisneros le cree un pillo juerguista junto a Cornelio Malibrán: «Buen par de tomos están los dos [...] ya sé que anoche os habéis puesto como pellejos en casa de *La Peri*» (2001b: 713). El Exministro le cree un diletante veleidoso y negativo, además de cobarde: «¿para qué quieres tú la senaduría vitalicia? [...] ¿Crees que eso se da a la gente insegura y a los veletas como tú? [...] Siempre disolvente, a donde quiera que vas. Parece mentira que teniendo tanto talento, te hayas empeñado en probar tu inutilidad» (2001b: 548-549). Por su parte, Tomás Orozco parece confirmar ese punto de vista: «Jacinto es muy listo [...] pero su inconstancia le pierde. Habría sido ya ministro, si no tuviera la desgracia de encontrarse mal donde quiera que está» (2001b: 550).

En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el narrador le presenta como a alguien difamador, aunque divertido conversador, amigo en el pasado de Federico Viera, de Rafael del Águila, e invitado vacacional de Francisco Torquemada. El narrador no evalúa al personaje, y tampoco lo describe o incluye una semblanza. Por último, en *Halma Villalonga* es presentado por el narrador como un político hipócrita e inmoral. En ese sentido, ese narrador evalúa al personaje muy negativamente: «un político corrompido, de esos que envenenan cuanto tocan» (1979: 226). No obstante, el narrador no realiza semblanza, etopeya o retrato del personaje en este caso. De igual modo que en la novela de la serie de Torquemada, ningún personaje aporta informaciones añadidas sobre él.

Joaquín Pez

En *La desheredada*, el narrador evalúa con frecuencia hijo mayor de don Manuel, ofreciendo además una etopeya de este: «Era su corazón bueno y cariñoso [...] una languidez moral muy simpática a ciertas personas [...] deplorable incuria para defenderse del mal, dejadez de ánimo y ausencia completa de vigor moral» (1994a: 619); «aquella indolencia que de su cuerpo se ampliaba hasta invadir su pensamiento» (1994a: 620). Además, se ofrece un retrato y descripción de Joaquín: «su figura y rostro de lo más apuesto [...] aire de franqueza, una agraciada despreocupación» (1994a: 619). Este narrador hace referencia asimismo a su expresividad: «cháchara frívola, pero llena de seducciones» (1994a: 619). El narrador le presenta como a un vividor que enviudó de la marquesa de Saldeoro, que agotó su herencia y que, posteriormente, corteja a Isidora Rufete, a quien hace falsas promesas de matrimonio exprimiéndola económicamente por medio del chantaje de su relación: «Más de la mitad de aquel dinero te lo ha distraído Joaquín Pez» (1994a: 691). Respecto al punto de vista del resto de personajes, interesa en primer lugar dar cuenta del discurso de Isidora, que se expresa positivamente respecto a él: «fino y atento como no hay otro... ¡Y qué hermosos

ojos tiene, qué guapo es y de qué manera viste!» (1994a: 563). Por el contrario, Augusto Miquis le valora una buena persona descarriada: «Le han escamado los usureros. ¿Sabes que me da lástima? Es lo que llaman un buen muchacho, servicial, amable, cariñoso, débil y que no hace daño a nadie más que a sí mismo» (1994a: 755). En cuanto a José Relimpio, informa de Joaquín como de alguien execrable, vulgar, culpable de perder a Isidora Rufete, su amor platónico; se expresa por medio del estilo directo, en conversación con Joaquín: «De todas maneras sabré castigar su infamia. ¡Usted, un hombre ordinario, un monstruo, un cafre» (1994a: 815).

En *Tormento*, el narrador le muestra en su etapa como adolescente; evalúa negativamente las precocidades de Joaquín: «Se oía muy bien la voz de Joaquinito Pez, profiriendo estas precoces bobadas» (1994b: 739); por otro lado, el narrador le considera alguien prometedor: «el no menos despierto niño de Pez» (1994b: 655). Además, informa de que estudia leyes junto al hijo de Francisco Bringas, Paquito; considera su estilo dialéctico «altisonante» (1994b: 655). Por su parte, Francisco Bringas parece compartir la opinión del narrador, ya que le considera un joven preclaro y precoz: «Estos chicos de ahora son el demonio... [...] A los quince años saben más que nosotros cuando llegamos a viejos» (1994b: 655). Por otro lado, a Agustín Caballero también le parece sorprendente que se exprese como un adulto parlamentario: «A estos condenados muchachos –observó Agustín–, parece que los ha traído al mundo la diosa, el hada o la bruja de las tarabillas...» (1994b: 655).

En cuanto a *La de Bringas*, el narrador refiere que ya es un joven difícil de sujetar por la disciplina familiar, además de indicar que es sumamente polifacético: «abogado, filósofo, economista, literato, revistero, historiógrafo, poeta, teogonista, ateneísta, ¿cómo se podía someter a confesar y comulgar todos los domingos?» (1994c: 53). En esta novela, tan solo Carolina Pipaón se pronuncia sobre Joaquín. En un ejercicio de retrospectiva, le describe guapo e inteligente: «Parecía una pintura. Fue un dolor meter la tijera en aquella cabeza incomparable...» (1994c: 7).

En *Fortunata y Jacinta*, en otro orden de cosas, el narrador presenta a un Pez compañero de universidad de Alejandro Miquis, Juanito Santacruz o Zalamero, allá por 1863 (Pérez Galdós, 1993a: 3); le evalúa superficial, charlatán: «el chico de Pez, por su ligereza de carácter y la garrulería de su entendimiento, era un verdadero botarate» (1993a: 7). Respecto a los personajes, puede indicarse que Jacinto Villalonga le considera un amigo de confianza, bien situado: «Joaquinito es de la Junta de Aranceles y Valoraciones» (1993a: 294). Doña Lupe *la de los pavos* le tiene por buena persona, pero un inconsciente: «es una

persona decente. Él pasa sus apurillos como todos esos hijos de familia que se dan buena vida, y un día tienen, otro no» (1993a: 378). En cuanto a Francisco Torquemada, le cree un estúpido desvergonzado al que sabe manipular: «Buen chiripón ha sido éste [...] está, oí, con el agua al cuello [...] estos señoritos disolutos son buenos parroquianos [...] Al principio, el embargo les asusta; pero como lleguen a perder el punto una vez, lo mismo les da fu que fa [...] se quedan tan frescos [...] por tenerle a uno contento le dan un destinillo para un sobrino, como hizo el chico de Pez conmigo» (1993a: 379).

En cuanto a *La incógnita*, por último, el narrador informa de un Joaquín que difunde rumores disparatados y poco fiables: «he oído cada catálogo que canta el misterio» (Pérez Galdós, 2001b: 469). Desde su perspectiva homodiegética, Manolo Infante cree que el joven Pez es un chismoso no demasiado fidedigno: «No es mal dato [...] si resulta cierto. Mas para comprobarlo, necesitamos recorrer ese laberíntico rosario de la nuera del hermano del tío de la sobrina... Verá usted, amigo Pez, cómo al llegar al forense, resulta que el señor no ha dicho esta boca es mía» (2001b: 469).

José Bailón

En *Torquemada en la hoguera*, el narrador presenta a Bailón como a un antiguo sacerdote amigo de Francisco Torquemada dedicado a los préstamos, decididor y astuto. Este narrador realiza una semblanza: «es un clérigo que ahorcó los hábitos el 69, en Málaga, echándose a revolucionario [...] ya no pudo volver al rebaño» (2003a: 19). Además, se ofrece una descripción física: «un animalote de gran alzada, atlético, de formas robustas y muy recalcado de facciones [...] no tenía cara de cura [...] Era más bien un Dante echado a perder [...] vivo retrato de la sibila de Cumas, pintada por Miguel Ángel» (2003a: 21). El narrador evalúa con sorna e ironía a esta figura en numerosas ocasiones: «el condenado» (2003a: 19); «era hombre de muchísima sal» (2003a: 20). Asimismo, evalúa su capacidad dialéctica —con frecuencia—, tanto la oral como la escrita: «echando unos sermones agridulces, estrafalarios y fastidiosos» (2003a: 19); «bobadas escritas en estilo bíblico y que tuvieron, aunque parezca mentira, sus días de éxito» (2003a: 20). De esta obra, importa en especial el punto de vista de Francisco Torquemada, quien le cree equivocado acerca de ciertas ideas: «Bailón me parece a mí que está equivocado, y la Humanidad no debe ser Dios, sino la Virgen...» (2003a: 28). Posteriormente, a raíz de la muerte de su hijo, su opinión sobre Bailón se deteriora, ya que le cree un charlatán entonces: «Váyase usted al rábano con sus Conjuntos y sus papas» (2003a: 42); «es de lo más pelmazo y cargante y apestoso que he visto» (2003a: 65).

Por lo que respecta a *Realidad*, la naturaleza dramatizada de esta novela excluye la perspectiva del narrador. No obstante ello, queda reflejada la perspectiva de uno de los personajes sobre Bailón. Leonor, *la Peri*, le considera un usurero de dudosa moral, al igual que su asociado Francisco Torquemada: «ayer supe por Torquemada lo que te pasa, y la que te tenían armada para hoy ese pillo y su compinche Bailón» (2001b: 593).

En cuanto a *Ángel Guerra*, el narrador le presenta como a un amigo de Simón García Babel, un prestamista –y antiguo sacerdote– visitante habitual de su casa, furibundo defensor del orden y la ley, así como enemigo de las revoluciones y de la inmoralidad. Este narrador no emite opinión sobre Bailón ni realiza una etopeya de este; empero, se permite evaluarlo brevemente como a un aprovechado visitante para comer en casas ajenas: «Servida la cena, toda la familia cayó sobre ella con alegre voracidad, no siendo el intruso Bailón el menos aplicado a despacharla» (2009a: 64). Además, el narrador le valora asimismo como un usurero implacable e ingrato: «usureros de los más feroces, uno de los cuales, el más feroz sin duda, no era otro que don José Bailón, a quien vimos de punto fuerte en el comedor de los Babeles» (2009a: 160). Por otra parte, no se ofrece semblanza, así como tampoco su descripción física. Por lo que se refiere a los otros personajes, Catalina Babel le considera alguien sabio, una referencia en cuanto a mesura y legalidad: «hijo, reconoce pronto la legalidad; acepta los hechos consumidos o consumados, como dice Bailón» (2009a: 213). Por el contrario, Simón García Babel cree a Bailón un charlatán ignorante: «Como no me enseñe usted las narices... [...] Le digo a usted que no sabe dónde tiene la mano derecha» (2009a: 59). En cuanto a Dulce Babel, le considera alguien sabio, conocedor de las mentiras de la Iglesia: «Ya, ya veo que acierta don José Bailón, que el otro día me dijo que todas las cosas esas son mitos..., eso es, mitos...» (2009a: 238).

Por último, en *Torquemada en la cruz* el narrador le presenta como a un amigo de Francisco Torquemada, así como modelo de expresividad verbal. Este narrador no ofrece semblanza, evaluación ni descripción del personaje en esta ocasión. En esta novela, nuevamente Torquemada representa a la única voz informativa sobre Bailón. Este le considera un amigo de confianza, un modelo al que seguir en cuanto a expresión oral: «Doña Lupe, me acuerdo bien, decía *ibierno*, *áccido* y *Jacometrenzo*, palabras que, según me ha advertido Bailón, no se dicen así...» (2003a: 238).

José Ido del Sagrario

En *El doctor Centeno*, el narrador informa acerca de un personaje que trabaja como pasante en la escuela que dirige Pedro Polo. Se ofrece, por su parte, un retrato sobre Ido:

«pálido como un cirio y con ciertos lóbulos o verrugones que parecían gotas de cera que le escurrían por la cara; de expresión llorosa y mística, flaco, exangüe, espiritado» (1994b: 322). Además, esta voz –que emplea el registro irónico con frecuencia para Ido– realiza una etopeya: «una de esas vidas de abnegación y sacrificio heroicamente consagradas a la infancia» (1994b: 322); «mártir obscuro y sin fama de la instrucción, el padre de las generaciones, el fundamento de infinitas glorias, la piedra angular de tantas fortunas y preclaros hechos» (1994b: 322). Por otra parte, se le evalúa: «probo, trabajador, honrado como los ángeles, inocente como los serafines, esclavo, mártir, héroe, santo» (1994b: 329); además –mediante registro igualmente irónico–, expresa su opinión continuamente sobre él: «que él, hombre capaz de enseñar a escribir al pilón de la Puerta del Sol, no tuviese que comer...! ¡Qué anomalías, y qué absurdos, y qué contrasentido tan desconsolador!» (1994b: 522). En lo que se refiere a su expresión escrita, el narrador la evalúa excelente en cuanto a la forma: «el fuerte, o mejor dicho, el sacerdocio de nuestro don José Ido, era la caligrafía» (1994b: 322). Este narrador informa asimismo sobre la expresión oral de Ido: «con tan delgada voz y entonación tan embarazosa, que para articular una sílaba parecía pedir prestado el aliento» (1994b: 328-329). En esta novela, en cambio, no se efectúa semblanza acerca de don José. En cuanto al punto de vista de los personajes, la primera intervención significativa es de Pedro Polo, quien no le valora demasiado: «Es usted más tonto que el cerato simple [...] Cierre usted esa boca, hombre, que se le va por ella el alma» (1994b: 329). Felipe Centeno, en cambio, mediante discurso libre indirecto cree que Ido es alguien muy sabio: «Él lo comprendía bien [...] y además cierto debía de ser, porque lo aseguraban personas como Polo y don José Ido, que eran dos templos de sabiduría» (1994b: 342). Sin embargo, también le reprocha su escasa valentía: «no tiene usted carácter, don José» (1994b: 563). Su hija Rosa, por otra parte, le sabe pobre, pero honrado: «Mamá y papá no se tratan con esta gente, porque ellos, aunque pobres, son de buena familia...» (1994b: 549). Por último, el compasivo Alejandro Miquis le considera una buena persona sin suerte: «¡Pobre hombre! En cuanto me ponga bueno, he de buscarle una colocación» (1994b: 520).

En cuanto a *Tormento*, el narrador –posiblemente contaminado por el punto de vista de Amparo Sánchez Emperador–, lo juzga como entrometido: «Ido y su mujer, que eran muy chismosos» (1994b: 689). Este narrador retrata el carácter de Ido como el de alguien sin importancia, pero con bondad: «El más simple de los mortales, don José Ido del Sagrario» (1994b: 781). La voz narrativa informa que Ido se encuentra en grandes apuros económicos. Por otra parte, valora el estilo discursivo del personaje como intencionadamente afectado: «acaramelándose hasta lo increíble» (1994b: 782). En esta novela, el narrador no realiza

retrato, ni introduce semblanza. En relación con el discurso de otras voces novelescas, se ofrece, ante todo, la de Amparo Sánchez Emperador, que, mediante discurso indirecto libre, evalúa a Ido como inauténtico cuando escribe: «Todo cuanto se le ocurría resultaba pálido, insulso y afectado, como si hablara por ella un personaje de las novelas de don José Ido [...] El estilo es la mentira» (1994b: 691). Además, le considera alguien aborrecible debido a la información que este tiene sobre ella: «El espanto que aquel hombre le causaba aumentó con los recuerdos [...] ¡Y semejante hombre pretendía una plaza en la futura casa de ella!... Sin duda Dios la abandonaba, entregándola a Satán» (1994b: 783). Su hermana Refugio, en cambio, le cree un buenazo chiflado, un escritor aficionado al que no comprende: «El buen señor [...] ¡Qué risa!... Vaya unos disparates...» (1994b: 680). En cuanto a Felipe Centeno, este se expresa por medio de diálogo teatral para mostrar que le considera alguien digno de respeto, confianza y cariño: «aquel bendito» (1994b: 618). Por otra parte, le cree también un consumado literato: «A menos que usted, con sus tres cabezas en una, no la convierta en poesía» (1994b: 624).

En cuanto a *Lo prohibido*, el narrador autodiegético –José M^a Bueno– informa acerca de un personaje que es empleado para ayudar a concluir sus memorias. Empero, pretende Ido imponer su estilo, aunque Bueno se resiste. Este narrador evalúa nuevamente la expresión escrita de Ido, así como su caligrafía, excelente según él: «tenía una letra clara, hermosa, si bien un poco floreada y como con tendencias a criar pelo por los infinitos rasgos que por arriba y por abajo salían de los renglones» (2001a: 617). El narrador le considera como demasiado imaginativo: «temeroso siempre de que él se dejara arrastrar de su desbocada fantasía» (2001a: 617). Por otra parte, ningún otro personaje –al margen de José María– emite discurso alguno acerca de este particular cronista.

Por lo que respecta a *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, el narrador ofrece nuevamente un retrato de Ido: «un hombre muy flaco, de cara enfermiza y toda llena de lóbulos y carúnculas, los pelos bermejos y muy tiesos» (1993a: 160). Asimismo, se añade una descripción de su atuendo: «la ropa prehistórica y muy raída, corbata roja y deshilachada, las botas muertas de risa» (1993a: 160). En esta novela, el narrador presenta al personaje como corredor de publicaciones (1993a: 159-160) que visita casas para vender sus productos literarios. Este narrador evalúa su carácter: «aquel pobre hombre» (1993a: 163); «Y no se habló más del loco» (1993a: 166). Además, para referir otra característica más de su discurso –las repeticiones anafóricas– el propio discurso narrativo se contamina de sus particularismos: «en su estado *eléctrico* repetía siempre la última frase que se le decía» (1993a: 164). Por lo que se refiere a las otras voces de esta novela, Juanito Santa Cruz le

considera un ser extravagante y risible: «Es el loco más divertido que puedes imaginar [...] ¡Tipo más célebre...!» (1993a: 160). Este personaje, no obstante, en presencia de Ido emite un discurso falaz, mediante el que le considera alguien respetable y querido: «Hola, señor de Ido... cuánto gusto de verle!» (1993a: 160). Sin embargo, en esta obra predomina la compasión respecto a esta figura galdosiana. Así, Jacinta le cree digno de lástima por medio de monólogo interior: «Éste infeliz lo que tiene es hambre» (1993a: 161). Su esposa Nicanora le considera un loco, bondadoso aunque demasiado inocente: «Cállate tú y no disparates» (1993a: 188); «*Aquí José¹⁶⁸* tiene poca suerte... es muy honrado y le engaña cualquiera» (1993a: 188-189). Parecida opinión sostiene Maxi Rubín, quien le cree trastornado, pero digno de compasión: «no burlarse de este pobre señor que no tiene la cabeza buena [...] ¡Pobrecito! Me da mucha lástima» (1993a: 992). Por el contrario, Guillermina Pacheco considera que no posee demasiadas luces: «¿Está usted lelo?» (1993a: 193). Al margen de estos pareceres, José Izquierdo le trata como a alguien de conocimiento superior, digno de su confianza: «mirostdé, maestro» (1993a: 199); «tocayo de mi arma» (1993a: 201).

José María Bueno de Guzmán

En *Lo prohibido*, el personaje, el narrador autodiegético de esta novela, se presenta a sí mismo como un ser debatido en la incertidumbre de qué camino tomar o qué persona escoger para ser feliz; esa duda esencial ocasionará que su perspectiva y juicio acerca de todo estén muy mediatizados en muchas ocasiones. Este narrador ofrece una completa semblanza de sí mismo, pero escamotea al lector su retrato: «Nací en Cádiz. Mi madre era inglesa, católica, perteneciente a una de esas familias anglomalagueñas» (1994c: 288). El narrador se evalúa con frecuencia a lo largo de esta novela, realizando etopeyas y emitiendo opiniones acerca de su comportamiento, carácter o forma de ser a medida que avanza la trama: «Tal determinación era prueba admirable de las energías de mi conciencia [...] fui tomando la heroica decisión de quedarme. Aquí de mis sofismas. Era una cobardía huir del peligro» (1994: 292); «Era yo, pues, intachable en cuanto a principios [...] Tenía yo cierta timidez, que en España era tomada por hipocresía» (1994: 288-289). Desde la perspectiva de los personajes, el primero y más relevante, tal vez, sea Eloísa Bueno de Guzmán, cuyo concepto sobre José María fluctúa durante la novela. En primera instancia, le cree un egoísta, después, alguien a quien ama; posteriormente, un ingrato, y, finalmente, alguien digno de lástima: «¡Qué sabes tú lo que es esto, egoísta! Si fueras padre, verías [...] Francamente,

¹⁶⁸ En cursiva en el original.

eres asqueroso» (1994c: 309). Por otra parte, le cree alguien veleidoso: «detrás de ese entrecejo está escondida una traición, la estoy viendo...» (1994c: 435). Por otro lado, el imaginativo Rafael Bueno se expresa sobre su sobrino por medio de discurso restituido: «A él has salido tú, y llevas su retrato en la cara» (1994c: 235). María Juana Bueno le considera una persona inmadura, débil, sin fuerza de voluntad: «eres muy débil, tú no sabes vencerte [...] Os llamáis sexo fuerte y sois todos de alfeñique [...] vosotros escribís y representáis la Historia; pero nosotras la hacemos» (1994c: 567). Desde una perspectiva muy similar, Camila le cree un adúltero seductor inconstante e hipócrita: «no te canses en seducirme, porque no me seducirás, perdis... La cornamenta no es para él, sino para ti, para tu hermosa cabeza de tísico » (1994c: 450);

¿Ves esta boca? No beberás en este jarro. ¿Ves estos faroles? (los ojos). Otro se encandila con ellos. Emborráchate tú con las tías de las calles, perdido. ¿Ves este cuerpecito? Es para que nazcan de él los hijos que voy a tener [...] rabia, rabia, rabia... y púdrete y requémate!» (Pérez Galdós, 1994c: 463).

En cuanto a *La incógnita*, el narrador presenta a Bueno como amigo de su destinatario epistolar, además de objeto de unas supuestas habladurías –falaces, lúdicas por parte del narrador– en relación con el asesinato de Federico Viera: «la auténtica tía Javiere¹⁶⁹ del asesinato de Federico» (2001b: 467). Este narrador no realiza semblanza del personaje, así como tampoco etopeya o descripción. En cuanto a *Ángel Guerra*, el narrador presenta a Bueno como a alguien que tuvo que soportar a María Juana Bueno de Guzmán: «una de las tres casadas que dieron tanta guerra a nuestro amigo Bueno de Guzmán» (2009a: 110). Este narrador no ofrece semblanza, descripción ni etopeya del personaje. De igual modo que en el caso de *La incógnita*, las voces de los personajes no intervienen sobre José María Bueno en *Ángel Guerra*.

José María Manso

En *El amigo Manso*, el narrador –autodiegético, hermano del personaje– le presenta como a un indiano –en América se casó con Manuela, *Lica*– de regreso a Madrid, donde rápidamente se envuelve en ambiciones políticas. Asimismo, se cuenta cómo pretende seducir a Irene, objeto también de las atenciones de Máximo. Este subjetivo narrador ofrece una semblanza del personaje: «Casó en Sagua la Grande con una mujer rica» (1994b: 47).

¹⁶⁹ Vecina de Madrid de finales del siglo XIX que se hizo famosa por calidad de las rosquillas que elaboraba y vendía. Dado que surgieron multitud de imitadores, se hizo proverbial apoyar con ese origen algo para ofrecerlo como lo mejor (Delgado, 2016).

Además, ofrece descripción y retrato de José María: «lleno de canas. Su cara era de color de tabaco, rugosa y áspera [...] Traía ropa fina de alpaca, sombrero finísimo de Panamá» (1994b: 48). Le evalúa también, juzgándole por su carácter: «me dejó ver con más claridad las ambiciones y vanidades que se habían despertado en él. Aunque hacía alarde de sencillez y retraimiento, bien se le conocía su anhelo de notoriedad política [...] es muy propio de los ambiciosos hacer el papel de que no buscan, ni piden, ni quieren salir de las cuatro paredes» (1994b: 86). Esa perspectiva autodiegética se plasma igualmente mediante el estilo directo: «eres el mayor bruto que conozco [...] la vanidad el ignorante –dije yo-, además de insoportable, es desastrosa, porque funda y perfecciona la escuela de la vulgaridad» (1994b: 176). En cuanto a los otros personajes, Irene le considera un crápula, alguien sin escrúpulos: «¿Quién me persigue con su amor empalagoso, quién me acosa sin dejarme respirar? Don José» (1994b: 191); «aquí me tiene usted puesta entre lo que más odio, que es su hermanito de usted y la necesidad de matarme» (1994b: 192). Augusto Miquis, por otro lado, le percibe como a un mujeriego infiel: «¿es cierto que José María se ha hecho hombre de distracciones...?» (1994b: 185). Manuel Peña, desde un planteamiento cercano a Máximo, le cree alguien despreciable: «¿Sabe usted quién es la persona que más me carga de cuantos hay sobre la tierra? [...] el señor don José María Manso, marqués presunto» (1994b: 115). En cuanto a su esposa, *Lica* le cree un mentiroso infiel e hipócrita cuando lo descubre: «¡Qué fresco! [...] Jesús, qué infamia! [...] eso es no tener vergüenza, y la sinvergüencería no la perdono» (1994b: 172); «Si él quiere mantener queridas, y arruinarse [...] yo me voy a mi tierra» (1994b: 173).

En cuanto a *Ángel Guerra*, se da cuenta de un personaje que protege al protagonista homónimo de esta novela, aun a pesar de la «cordial antipatía» que este le profesa (2009a: 110). El narrador enfatiza su peculiar expresividad, que considera excesiva, repetitiva –hace uso de ciertos términos de forma continuada–, y ridiculiza su tendencia a emplear la expresión *meta*, presentada como un hábito regular: «No sé cómo se las compusieron, que en la de Taramundi salió la infalible meta» (2009a: 112). Este narrador evalúa al personaje como obtuso, simple: «Fáciles de contar eran sus pensamientos por lo escasos [...] su tono hueco» (2009a: 110). Respecto a la perspectiva de los personajes, doña Sales –mediante monólogo interior– percibe a José como a alguien afín a sus ideas conservadoras: «como dice Taramundi, que aquí no hay Gobierno, y que estamos a merced de los pillos...» (2009a: 120). En cuanto a Ángel Guerra, su punto de vista sobre el mayor de los Manso parece coincidir con el del narrador. Esta figura se expresa sobre José –en esta novela, ya marqués de Taramundi– por medio del estilo directo: «Reñíamos por cualquier simpleza, verbigracia,

por el desacato de no reírme yo cuando soltaba un chiste de los suyos el marqués de Taramundi, o por burlarme de él cuando nos hablaba de la meta» (2009a: 170), así como del monólogo interior: «para que yo sea persona decente, digna de alternar con los Medinas, Bringas y Taramundis, es preciso que abomine de aquella infeliz mujer» (2009a: 123).

En *Torquemada en el Purgatorio*, por otra parte, el narrador informa de un personaje amigo de Francisco Torquemada (2003a: 406), con el que realiza frecuente negocios de diversa índole –de hecho, el narrador aduce que, junto con Donoso y Morentín, forman parte de «su corte»– (2003a: 577). En relación con el discurso de los personajes, el propio Francisco Torquemada –por medio de monólogo interior– le considera alguien vulgar, poco instruido: «Hablo muchísimo mejor que el marqués de Taramundi, que a cada momento suelta una simpleza» (2003a: 552). Frente a ello, la escasa fiabilidad de Torquemada se manifiesta cuando alaba a Taramundi calificándole de amigo en su presencia: «un ilustre y particular amigo mío, y a quien no nombro por no ofender su considerable modestia» (2003a: 592). Por último, en *Torquemada y San Pedro*, el narrador informa de un personaje que es amigo de la familia Torquemada Del Águila (2003a: 627). Este narrador evalúa al personaje como a alguien de apariencia seria, respetable: «dos caballeros graves, Taramundi, Donoso» (2003a: 627). No se ofrecen en esta última novela, no obstante, las perspectivas de los personajes.

León Pintado

En *Fortunata y Jacinta*, este personaje es presentado por el narrador como el capellán del convento de las hermanas Micaelas, un hombre extravertido, de buen humor, amigo de Nicolás Rubín. Se efectúa una sucinta prosopografía de este: «aquel pasmarote tan grande»; «tan proceroso» (Pérez Galdós, 1993a: 447; 451). Además, se evalúa su capacidad expresiva: «echó un sermonazo lleno de los amaneramientos que el tal usaba en su oratoria» (1993a: 494). En esa línea, se ponen de relieve ciertos recursos discursivos que León emplea: «ciertas frases no se le caían de la boca. Tronó, como siempre, contra los librepensadores, a quienes llamó *apóstoles del error*» (1993a: 494). En otro sentido, el narrador realiza una breve etopeya de Pintado, así como una evaluación: «muy campechano [...] tan jovial» (1993a: 447); «era muy tuno » (1993a: 497); «no tenía nada de gazmoño» (1993a: 514). Ha de indicarse, en otro sentido, que se ofrece una sumaria semblanza: «Había sido cura de tropa» (1993a: 503). Desde el punto de vista de los personajes, Mauricia *la Dura* –si bien en un estado de alteración– tiene una opinión negativa sobre el sacerdote: «capellán de peinetas!» (1993a: 508); «¡Zángano!... ¡mala puñalada te mate! [...] ¡Un sacerdote pegando a una...

señora!» (1993a: 509). Por otra parte, resulta de interés que este personaje reproduce un término empleado por León Pintado: «¡Apóstoles del error!» (1993a: 511). En estado de normalidad, por otro lado, le cree imaginativo, así como chismoso: «Don León es muy fabulista y boquea más de la cuenta» (1993a: 524).

En cuanto a *Ángel Guerra*, el narrador le presenta como a un canónigo amigo preferencial de la familia Guerra –especialmente de Doña Sales–, radicado en Toledo después de su paso por Madrid. Este narrador ofrece una semblanza más completa que en la novela previa: «Natural de Illescas, deudo y protegido de los Guerras y los Monegros, había sido capellán de las Micaelas en Madrid, y de esta posición obscura lleváronle las influencias de doña Sales y de sus amigos y parientes a la silla de oro del coro metropolitano» (Pérez Galdós, 2009a: 100). Se añade, asimismo, una evaluación de Pintado, así como una etopeya: «su actitud tolerante» (2009a: 100); «afable y conciliador, presumidillo en el vestir, de absoluta insignificancia intelectual y moral, buen templador de gaitas» (2009a: 100). Por último, se ofrece una sucinta descripción del personaje: «corpulento y gallardo» (2009a: 100). En cuanto a las voces procedentes de las figuras novelescas, Ángel Guerra le considera alguien con un intelecto escaso: «aunque me dejase más tonto que Pintado, que es cuanto hay que decir» (2009a: 102). Justina, por su parte, le tiene por un hombre presumido: «le cae bien el apellido, por lo que presume» (2009a: 318). Tal opinión es compartida por Braulio: «apesta de tan elegante como se pone» (2009a: 318).

León Roch

Si bien el narrador no evalúa directamente al personaje en *La familia de León Roch*, valora positivamente sus costumbres y acciones. Este ofrece su semblanza, así como rasgos acerca de su valía interior: «su rasgo moral era la rectitud y el propósito firme de no mentir jamás» (1994a: 84). No obstante, el narrador defiende su objetividad respecto a él: «El ponerle o no en el número de los buenos dependía del criterio con que se le mirase. Para algunos era una persona excelente; para otros un mal sujeto» (1994a: 84). En lo que se refiere a su descripción física, también la realiza: «lo moreno del color, lo expresivo de la mirada, la negrura de la barba y cabello» (1994a: 83). En cuanto a su expresión escrita y oral, el narrador aduce: «Había logrado escribir medianamente, con más claridad que elegancia; hablaba en público muy mal, atrozmente mal; pero en la conversación privada solía expresarse con elocuencia» (1994: 86). En relación con la visión que los personajes tienen de León, Federico Cimarra informa de un León poco práctico, un pensador de ideas fijas: «Váyase usted a argumentar con estas cabezas de piedra que se llaman matemáticos. ¿Han

conocido ustedes un solo sabio con sentido común?» (1994a: 16). Por su parte, Joaquín Onésimo lo considera poco patriótico, un personaje engreído enemigo del sistema establecido, en una línea parecida a la percepción que se tenía de Pepe Rey en Orbajosa: «Es un sabio de nuevo cuño, uno de estos productos de la Universidad, del Ateneo y de la Escuela de Minas, que maldito si me inspiran confianza. Mucha ciencia alemana, que el demonio la entienda; mucha teoría oscura y palabrejas ridículas; mucho aire de despreciarnos a todos los españoles como a un hatajo de ignorantes» (1994a: 17). En cuanto a Pepa Fúcar, cabe decir que en la primer parte de esta novela emplea un discurso falso respecto a León, puesto que le ama secretamente: «eres un sabio insoportable y tu talento me da náuseas [...] El que no ha estudiado otra ciencia que la de las piedras –dijo Pepa con la voz más amarga que puede oírse–, es un idiota [...] Verdaderamente me pareces un estúpido» (1994a: 37). No obstante, en la segunda parte de la novela, parece definir a un León distinto: «hombre, amigo, amante, esposo, o no sé qué, a quien legitimo con la elección de mi alma» (1994a: 422). Gustavo Sudre, por el contrario, le valora de forma netamente negativa, como a un ateo desalmado: «Si ha habido hombres perversos que han desenjaulado a las fieras del descreimiento y del racionalismo, Dios arrojará a sus domadores en medio de ellas» (1994a: 80). María Egipciaca, cuyo punto de vista es fundamental en este caso, le describe en principio como a alguien sabio y digno de confianza, aunque con ciertos defectos: «Cuantos te conocen dicen que eres un modelo de rectitud y de nobleza» (1994a: 7); «Tus explicaciones me satisfacen completamente: no sé por qué veo en ellas una lealtad y una honradez que se imponen a mi razón» (1994a: 5); «le pedí a Dios por ti... No pongas esa cara de pillo. Hay en tu alma un rinconcejo oscuro que no me gusta» (1994a: 10). En la segunda parte de la novela, María Egipciaca ve un León malvado, equivocado, sacrílego e infiel.

En cuanto a *El amigo Manso*, el narrador muestra a un León Roch amigo suyo, quien le contó años atrás cosas acerca de su suegro, el marqués de Tellería: «de oídas conocía desde algunos años atrás por lo que me había contado su yerno y mi amigo León Roch» (1994b: 107). Más allá de esta referencia, no hay informaciones adicionales sobre Roch, tanto por parte del narrador como de los personajes. En *La de Bringas*, por otra parte, el narrador introduce a un León Roch muy joven¹⁷⁰ y agraciado, divirtiéndose con otras jóvenes en una fiesta en la casa de doña Tula; además se le califica como «bien aprovechado» (1994c:

¹⁷⁰ Debe tenerse en cuenta que, en términos de historia interna del personaje, la presencia de León Roch en esta novela supone una retrospectiva de unos diez años en relación con la temporalidad externa de *La familia de León Roch* o de *El amigo Manso*.

31). No hay tampoco en esta ocasión muestras de discurso procedente de otras figuras de esta novela. En *Lo prohibido*, finalmente, el narrador ofrece referencias acerca de un León Roch que, finalmente, vive con Pepa Fúcar. Además de ello, se vale del discurso indirecto para indicar que ya no le hace llegar pensión alguna a su suegra, Milagros Tellería: «León Roch había suspendido la pensión que le pasaba a Milagros» (1994c: 373).

Leonor, *la Peri*

En *Lo prohibido*, el narrador tan solo da cuenta de esta figura novelesca mediante una intervención en estilo directo. La cree una mujer oportunista: «la cuestión de cuartos creo que no anda bien en esa casa. La Peri está liquidando lo poco que resta» (1994c: 498). Por lo que respecta a los otros personajes, el llamado *Sacamantecas* la considera una mujer muy guapa, aunque carente de educación; la señala como amante de Pepito Trastamara: «Mujer hermosísima, pero muy animal. Trastamara la llevó a París para desasnarla; ¡pero quia! Siempre tan cerril» (1994c: 457). El propio Pepito Trastamara, por su parte, junto a otros –mediante discurso indirecto–, la consideran una persona objeto de burla: «Pepito y sus amigos están muy entusiasmados con ella, y sostienen que es la primera *mediomundana* que hemos tenido. Se precian ellos de la incubación del tipo» (1994c: 457). En cuanto a María Juana Bueno, la considera una cualquiera: «¿Sabes a dónde han ido a parar los cuatro grandes tapices de Eloísa? A casa de ésa que llaman la Peri. ¡Qué escándalo!» (1994c: 539). En cuanto a *Fortunata* y *Jacinta*, el narrador no informa sobre Leonor, aunque sí lo hace Fortunata, quien la conoce por su ejercicio como prostituta: «esta noche se me ocurrió si será Sofía la Ferrolana, o la Peri, o Antonia» (1993a: 939).

En *La incógnita*, el narrador presenta a *la Peri* como a una popular prostituta amiga y confidente de Federico Viera, personaje asesinado en esta novela. La naturaleza fuertemente subjetiva de este tipo de narrador es decisiva para la evaluación que este efectúa acerca del personaje, que se transforma a lo largo de la novela desde la evaluación enfática al menosprecio: «depravada y con muy buena sombra para hacer olvidar su relajación, mujer de excepcionales dotes para atontar a los hombres [...] Es simpática, todo lo simpática que puede ser una serpiente [...] esta hermanita de Satanás» (2001b: 384-385); «ante mí se agigantaba no sólo por su belleza [...] no sé qué aureola moral» (2001b: 447). En otro sentido, ofrece descripciones continuas de ella, enfatizando siempre su belleza: «es monísima, elegante» (2001b: 384). No ofrece semblanza de ella en ningún momento, a pesar de todo. En cuanto al punto de vista de otros personajes, Augusta Cisneros la considera una mujer depravada, además de poco atractiva, a pesar de los elogios generalizados acerca del

particular: «Esa mujer es una desvergonzada, una trapisondista, y además, no tiene nada de particular como hermosura, pero nada» (2001b: 488). Federico Viera, en cambio, mediante discurso restituído –por el narrador epistolar–, la considera una buena mujer: «Te aseguro que esa pobre Leonor es una buena mujer, y que no conozco un corazón más noble que el suyo» (2001b: 386). *Equis*, por último, por vía epistolar, la cree una farsante: «un sabio perspicuo, como lo eres tú, formado en la escuela de *La Peri* y de otras filósofas peri... patéticas» (2001b: 502).

En lo que se refiere a *Realidad*, la posición del narrador no existe como tal. En ese sentido, tan solo hay evidencia de una descripción, que tiene cabida dentro del marco de la acotación: «*muy maja, con bata negra de seda [...] la cara recién empolvada, el pelo recogido*» (2001b: 593). Por lo que se refiere a la visión que pueden ofrecer las figuras de esta novela, interesa destacar a Federico Viera, que, en su presencia, la considera bondadosa y noble: «Conozco tu buen corazón y tus desplantes de generosidad» (2001b: 593). No obstante, mediante monólogo interior, la cree una mujer degradada: «Es triste que haya venido a encontrar el único afecto reposado y noble en el trato de esta mujer envilecida» (2001b: 597). Por otra parte, resulta digno de mención que en su ausencia, ante otros, la defienda como una persona noble, su mejor amiga: «*La Peri* es una señora... para mí al menos [...] es mi amiga, la única persona en el mundo con quien tengo verdadera amistad» (2001b: 773). Jacinto Villalonga cree a Leonor paradigma de bella malvada: «esta tarde le han visto a usted salir de la gruta de Calipso, o sea de la casa de Leonor» (2001b: 835). Augusta Cisneros, finalmente la considera una persona despreciable, infame, de igual modo que ya afirmara en *La incógnita*: «me diste un nombre que es una injuria [...] Me has llamado Leonor» (2001b: 821).

Leopoldo Montes

En *El doctor Centeno*, el narrador presenta a este personaje como inquilino en la pensión de doña Virginia, un sujeto que aparenta un trabajo y una condición social que no tiene. Este narrador muestra su opinión, ya que le evalúa, ofreciendo además una etopeya de él: «llamaba la atención por su arrogancia cursilona, su cabeza llena de bandolina, sus aires pedantescos y sus ridículas pretensiones de hombre de mundo» (1994b: 478); «por contera de su huero carácter, tenía la flaqueza de suponerse amigo de cuantos personajes crio Dios» (1994b: 440). Como resulta muy usual, la voz narrativa valora su expresividad, así como expresiones que emplea: «solía decir: “Hoy, al salir de la oficina...”» (1994b: 440-441); «lenguaje petulante [...] usaba de continuo la frase “mirando tal o cual cosa *bajo el*

prisma...» (1994b: 441). Además ofrece un sucinto retrato de Montes: «tieso y bigotudo, con la ropa muy ceñida para lucir las formas» (1994b: 478). Por otra parte, el narrador aduce que el discurso del personaje es, con frecuencia, falaz: «contaba historias de mujeres, en las que, a ser verdaderas, se dejaba atrás a don Juan» (1994b: 447); «¡Qué máquina de embustes!» (1994b: 448). Por lo que respecta al punto de vista de otros personajes, resulta de interés incluir un fragmento sin atribución, fruto de una conversación entre varios inquilinos, quienes le creen un farsante: «¿A mí qué me viene usted con historias...?» (1994b: 445); ¿A ver, don Leopoldo, a que no cuenta dónde ha estado usted hoy?... ¿Cuántas conquistas lleva esta semana?» (1994b: 447). De esa misma opinión es Poleró, que le considera alguien ridículo: «Se me está usted pareciendo a Montes, que todo lo ve *bajo un prisma*» (1994b: 587).

Reaparecía Montes en *Fortunata y Jacinta*, donde el narrador le presenta como tertuliano habitual de cafés, cesante aficionado a hablar de crisis políticas. Le evalúa como pretencioso, emitiendo al mismo tiempo su opinión acerca de este: «afirmó con la mayor suficiencia Leopoldo Montes, que no se paraba en barras para expresar una opinión» (1993a: 594). Por otra parte, se considera que es un gran hablador: «dio en celebrar con extremada hilaridad los donaires que Montes contaba» (1993a: 968). En cuanto a *Miau*, el narrador evalúa como mala noticia –tal vez haciendo suya la perspectiva de Ramón Villaamil– que el personaje reciba un ascenso: «por una fatal puntería de su espíritu, encontraba al instante las noticias malas. “Ha sido nombrado oficial primero en la Dirección de Impuestos el señor Montes...”» (2001b: 28). Fuera de esa muestra indirecta, el narrador no añade nada más sobre el personaje. Por lo que respecta a Villaamil, precisamente, le considera un inepto, un petulante ingrato, injustamente recompensado en la vida: «ese bigardón de Montes, que me debe su carrera [...] ¿Crearás tú que ya ni me saluda? Se da una importancia, que ni el ministro...» (2001b: 9).

Leopoldo Sudre

En *La familia de León Roch*, el narrador ofrece un retrato prolijo de este personaje, a la par que una evaluación: «una figura enjuta y macilenta, una mueca de calavera, en la cual la descomposición subterránea perdonara un poco de piel; dos ojos saltones con cierta viveza morbosa como la de los delirantes; un cuello delgado y violáceo [...] la caricatura de una raza entera» (1994a: 70). Respecto a los otros personajes, cabe hacer referencia asu madre, la marquesa de Tellería, quien cree a Leopoldo un perezoso inútil: «no es ni será nunca nada, por su ineptitud y esos hábitos de ociosidad y disipación adquiridos» (1994a:

58). Su hermano, Gustavo Sudre, coincide en que su hermano es un inútil desvergonzado e irresponsable: «¿No es horrible ver a mi hermano corroído por el vicio [...] el ejemplo de otros le arrastra a una disipación absurda [...] su ignorancia me aflige y su holgazanería me desespera» (1994a: 77). Su padre, Agustín Sudre, cree, por el contrario, que Leopoldo merece divertirse: «Es natural –dijo– que los muchachos se diviertan» (1994a: 112).

En *El amigo Manso*, el narrador da cuenta del personaje –ya marqués de Casa-Bojío– como causante de un agravio a Manuel Peña, aunque considera a Leopoldo en muy poco: «un infeliz, inocente de todo delito que no fuera ser necio!... ¿Y por qué? Por unas cuantas palabras vanas [...] producto de la tontería» (1994b: 130). No se ofrece descripción o semblanza acerca de *Polito*, en esta ocasión. Desde el punto de vista de los personajes, destaca el de Manuel Peña, a quien el joven Sudre enerva: «si yo tuviera ocasión de ponerle la mano en la cara al marqués de Casa-Bojío, y de echarle al suelo y pasearme luego por su cuerpo» (1994b: 115). En cuanto a *La de Bringas*, el narrador evalúa y describe al personaje –irónicamente, en un nivel intratextual– en pie de igualdad con sus hermanos: «Milagros había dado al mundo cuatro ángeles marcados desde su edad tierna con el sello de la hermosura, la gracia y la discreción» (1994c: 28); además, le describe como «travieso» (1994c: 28). No se ofrece semblanza del personaje, aunque sí hay presente una opinión de interés sobre Leopoldo en esta novela. Rosalía Bringas cree al pequeño Leopoldo como un indecente desordenado y glotón: «el chico es una laceria» (1994c: 58).

En *Lo prohibido*, por otro lado, el narrador cuenta –por medio del discurso indirecto cuyo origen es Raimundo Bueno de Guzmán– que Leopoldo está casi en la ruina, porque la fortuna de su mujer, de origen cubano, lo está: «Leopoldito, marqués de Casa-Bojío, estaba también en las últimas, porque las fortunas cubanas habían bajado a cero» (1994c: 373). En esta novela, el narrador no ofrece evaluación, descripción ni semblanza de Leopoldo. En cuanto a la visión que otros enfoques pueden aportar, valga el que ofrece un tertuliano de la casa de María Juana Bueno, que emplea el discurso indirecto –según este, la información surge de C. Medina– para informar de un Leopoldo en la miseria que, sin embargo, proseguía su estilo de vida: «habían llegado a la extremidad de vivir con lo que les quería fiar el tendero [...] daban bailes, metían mucho ruido, salían por esas calles desempedrándolas con las ruedas de su coche, y poniendo perdidos de barro a los pobres transeúntes» (1994c: 515).

En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, el narrador no ofrece discurso acerca del personaje, pero sí Francisco Torquemada, quien informa de un Leopoldo inconsciente, irresponsable, al que ha prestado dinero y que vive al día: «estos señoritos disolutos [...] Al principio, el embargo les asusta [...] a los tres días me le vi en un faetón, como si tal cosa»

(1993a: 379). En relación con *Halma*, por último, el narrador informa de un Leopoldo que, en su papel de noble acaudalado, apoya una causa benéfica católica en nombre de Catalina de Halma: «el conde de Casa-Bojío, Tellería de nacimiento, casado con una cubana rica, declaraba su conformidad y aprobación entusiasta» (1979: 102).

Manolo Infante

En *La incógnita*, el narrador epistolar/homodiegético Manolo Infante, subjetivo necesariamente, se presenta como remitente de un destinatario llamado Equis, a quien cuenta sus andanzas, impresiones y relaciones por medio de cartas sucesivas ordenadas cronológicamente. La voz de Infante también se reproduce bajo la forma del discurso directo dialogado, así como la del discurso restituido. Las peculiaridades de esta voz discursiva, por otra parte, han sido ofrecidas en el apartado destinado al efecto para los personajes. En cuanto al punto de vista de los otros personajes en esta novela, Carlos Cisneros lo equipara negativamente junto a Federico Viera: «sois unos pobres idiotas, educados en las tonterías de la enseñanza oficial [...] micos ilustrados si se quiere, pero micos al fin [...] infancia enfatuada, pedantesca» (2001b: 307; 309). Augusta Cisneros, por otro lado, le cree ridículo por intentar seducirla o aspirar a ella: «Estás insufrible de tonto, de loco y de no sé qué» (2001b: 396). Federico Viera cree que Infante es demasiado imaginativo, hasta límites enfermizos: «Ceguedad tuya [...] monomanía, locura razonante [...] Es preciso que te pongas en cura, pero pronto, antes que el mal te coja toda la cabeza... Manolo, tú estás muy malo» (2001b: 393). Un personaje anónimo, en el marco de un encuentro social, lo considera un ingenuo mojigato: «bueno es que usted se acostumbre a mirar con serenidad los fenómenos sociales más corrientes, perdiendo la pueril costumbre del no puede ser » (2001b: 372-373). En cuanto al epistolar Equis, este le cree un pedante ingenuo y poco perspicaz; este personaje emplea un registro irónico: «tu infeliz cabeza [...] un sabio perspicuo, como lo eres tú [...] La realidad no necesita que nadie la componga; se compone ella sola» (2001b: 502-503).

En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, la naturaleza dramática de esta obra excluye la figura del narrador. Sin embargo, las opiniones de los personajes sobre Infante están plasmadas desde diferentes perspectivas, como en el caso de Augusta, nuevamente, quien percibe sus atenciones excesivas: «Ese pillo de Manolo me está observando...» (2001b: 530); «Al fin se ha ido Manolo, el centinela de vista» (2001b: 551). Aguado, por su parte, introduce una interesante perspectiva, ya que le considera un cínico con escasa moral: «Éste es un ministerial de la clase de Isidros, o del montón anónimo. Todo

lo encuentran bien, y cuando se les habla del cáncer de la inmoralidad, alzan los hombros y se quedan tan frescos» (2001b: 525). De un similar parecer es Teresa Trujillo, quien le considera un ingenuo, hipócrita defensor del statu quo social: «Quite allá el muy tonto... Usted es de los que trabajan por que triunfe la farsa. Ya se ve; defiende al Gobierno, que tiene interés en echar tierra...» (2001b: 535-536). Federico Viera, por último, completa esta panorámica contrastiva definiéndolo como una persona convencional, conservadora y poco flexible: «tú eres sensato, y te atienes a la versión de rúbrica, que nos presenta los hechos como arregladitos a un patrón de conveniencias sociales» (2001b: 533).

En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el narrador presenta a Infante como un supuesto amante de Fidela del Águila –según difamación de la familia Romero– (2003a: 486), además de huésped de Torquemada en su casa de veraneo, y amigo de Rafael del Águila (2003a: 498-499). Este narrador no realiza semblanza del personaje, así como tampoco etopeya ni descripción de este. Fidela del Águila, desde la dimensión de los otros personajes, le considera alguien reconocible con fama de chismoso: «¡Ah! Infante, Malibrán» (2003a: 498); «Vamos, alguno de los amigos que te han visitado hoy, Manolito Infante, Peñita [...] te ha dicho alguna brutalidad del pobre Morentín» (2003a: 500).

Por último, en *Halma* es presentado este personaje como amigo e invitado del marqués de Feramor en su casa familiar. Este narrador no ofrece tampoco evaluación, descripción ni semblanza del personaje. En esta novela, José Antonio de Urrea cree que el personaje no juzga bien a la gente, y desmiente su opinión: «Poco a poco [...] Yo no pienso tal cosa» (1979: 110); «A reír, a reír... Ya veremos quién se ríe el último» (1979: 111).

Manolo Peña

En *El amigo Manso*, el narrador emite de forma continuada su evaluación y opinión sobre el personaje, al que considera inteligente, bueno, pero irreflexivo: «de índole tan buena y de inteligencia tan despejada, que al punto comprendí no me costaría gran trabajo quitarle sus malas mañas. Estas provenían del hervor de la sangre, de la generosidad e instintos hidalgos del muchacho» (1994b: 21). Este narrador informa de su gran capacidad para expresarse oralmente: «su verdadero estilo estaba en la conversación [...] su pensamiento no era susceptible de encarnarse en otra forma que en la oratoria» (1994b: 39). Asimismo, se da cuenta de su poca destreza para la escritura: «escribiendo era una calamidad [...] Usaba los giros más raros y la sintaxis más endiablada que puede imaginarse, y la pobreza de vocablos corría parejas en él con la carencia de criterio ortográfico» (1994: 23-24). Se ofrece una descripción acerca de su atuendo: «Vestía Manuel con elegancia y variedad [...] la

compostura de la persona es garantía de los buenos modales [...] Lo que no me gustaba era verle adoptar algunas veces, con capricho elegante, las maneras y el traje de la gente torera» (1994: 41). Otras perspectivas ofrecen los personajes, como en el caso de doña Javiera, quien le cree inteligente, bondadoso, rebelde y orgulloso: «tiene los mejores sentimientos del mundo [...] Pero no hay cristiano que le haga estudiar. Sus libros son los ojos de las muchachas bonitas; su biblioteca, los palcos de los teatros [...] Tiene tanto amor propio, que el que le toque, ya tiene para un rato» (1994b: 18). Por su parte, José María Manso, sin nombrarle expresamente, le considera un don nadie, alguien estúpido demasiado joven para aspirar a Irene: «es natural que se enamoren de cualquier pelagatos [...] Mientras haya coquetas, habrá gomosos. He tenido ganas de andar a galletas con uno [...] Veremos si con rociadas de sal ahuyentas al enemiguito» (1994b: 208). Por lo que respecta a la aludida Irene, en primera instancia afirma que la bondad de Peña es mérito de quien le ha educado: «Hace honor a su maestro» (1994b: 160). Con posterioridad –descubierto el secreto de su relación– le conceptúa como un buen partido para ella: «¿Hay alguien que no desee ser feliz? No. Pues yo he visto a otras que se han casado con jóvenes de mérito y buena posición. ¿Por qué no he de ser yo lo mismo?» (1994b: 246).

En *Lo prohibido*, referida acto seguido, el narrador informa de un personaje con gran facilidad de palabra, amigo suyo, que ha logrado ascender en la política, visitante habitual de la casa de Eloísa Bueno de Guzmán: «es muy listo, charlatán [...] con su palabra fácil se ha hecho un puesto en la política, porque sabe hablar de todo, y saca unas figurillas y unas monadas retóricas que entusiasman» (1994c: 346). Este narrador realiza una etopeya de él: «muy decididor e inquieto» (1994c: 265). Además, le evalúa negativamente: «maldita gracia, y lo mismo digo de mi amigo Manolito Peña, cuya suficiencia y desparpajo me encocoraban» (1994c: 272). Desde el punto de vista de otras voces discursivas, el personaje conocido como *Sacamantecas* –mediante discurso indirecto, empleado por el narrador– afirma que Peña es un seductor infiel: «que Manolito Peña estaba en camino de ser mi sucesor en la plaza de amante de corazón...» (1994c: 343). No cabe duda de que esta afirmación suscita un conflicto mediante inferencia, ya que el lector galdosiano sabe que Peña se casó con Irene en las postrimerías de *El amigo Manso*.

En *Torquemada en el Purgatorio*, por su parte, el narrador da cuenta de un personaje que, ahora sí junto a su esposa Irene, en el curso de sus vacaciones en la costa vasca, acude a visitar a Francisco Torquemada y a su mujer en su casa de campo alquilada cerca de Hernani (Pérez Galdós, 2003a: 498). Torquemada asimila a Peña a un conjunto de amigos,

percibidos como indeseables: «¿Y a toda esta caterva tenemos que darle de comer?» (2003a: 498).

Manuel José Ramón del Pez

En *La desheredada*, el narrador evalúa irónicamente al Pez mayor: «lumbera de la Administración, fanal de las oficinas, astro de segunda magnitud en la política» (1994a: 610). Además, se ofrece una etopeya, mediante la que le perfila como a alguien que se adapta admirablemente a toda situación vital: «el carácter de don Manuel se componía de una sola homogénea cualidad, la de servir a todo el mundo, prefiriendo siempre, por la ley de la gravitación social, a los poderosos» (1994a: 611). Este narrador ofrece una semblanza extensa del personaje, así como de su saga familiar, de la que aquí se extrae una parte: «Desde su tierna edad servía en esta maternal administración española. De niño había tenido el amparo de otros Peces mayores y de los Pipaones, que también eran Peces por la rama materna» (1994a: 611). Asimismo, se ofrece su retrato: «calados los lentes o quevedos, afeitada y descañonada ya la barbilla violácea; bien peinadas y perfumadas con colonia las patillas de un gris estopa» (1994a: 617). En esta novela, su hijo Joaquín Pez le considera una persona con poder y capacidad: «Papá va a hablar con la marquesa de Aransis. Todo se arreglará...» (1994a: 623). Parecida esperanza mantiene Isidora, quien lo cree influente: «Esto no puede seguir así [...] Voy a escribir a mi tío, a la marquesa, a don Manuel Pez» (1994a: 609).

En cuanto a *El amigo Manso*, el homodiegético Máximo le evalúa negativamente, al considerarlo un charlatán sin mérito: «sus huecos párrafos [...] le despreciaba como despreciamos esa artimaña de feria que llaman la cabeza parlante» (1994b: 67); «tenía un aire de protección tal que no sé cómo todo el género humano no se arrojaba contrito y agradecido a sus plantas» (1994b: 99). Por otra parte, este especial narrador no ofrece semblanza ni descripción de Pez en esta novela. Según el narrador, la expresión verbal de Pez –aspecto introducido por primera vez sobre él– se caracteriza por ser retóricamente vacía, reiterativa de forma innecesaria: «acabado ejemplo del género ampuloso, hueco y vacío, formado de pleonasmos y amplificaciones [...] Para descubrir una idea del señor de Pez era preciso demoler a pico un paredón de palabras» (1994b: 145). Desde la perspectiva de otros personajes, Manolito Peña le considera alguien que se rodea de lujo, rico: «Es un lujo imposible, misterioso. ¿Qué hay detrás de todo esto? Los cincuenta mil reales del señor de Pez, y pare usted de contar» (1994b: 100). Por otro lado, unos asistentes innominados le

tienen por un parlanchín pesado: «—¡Qué poco feliz ha estado ese señor de Pez! Otro llegó, y dijo: —Ya se acabó el *Dies irae*. Es un piporro ese señor de Pez...» (1994b: 146).

En cuanto a *Tormento*, el narrador informa de un personaje que conoce a Francisco Bringas, con el que pasea por las tardes por el Retiro o la Castellana (Pérez Galdós, 1994b: 653). Además, cuenta que, en ocasiones, su generosidad hacía que regalara entradas de categoría al mismo Bringas para el teatro (1994b: 660). Francisco Bringas, por su lado, le considera un funcionario muy influyente: «lo que es éste hará carrera. Pez me ha prometido que en cuanto el niño sea licenciado le dará una placita de la clase de quintos...» (1994b: 655). En cuanto a una figura como el padre Manuel Nones, este declara su cercanía con Pez, además de considerarlo capaz de lograr trámites complicados por medio de su poder dentro de las altas instancias del estado: «yo en Madrid me ocupo de ti, y te consigo, por mediación de don Ramón Pez, mi amigo, un curato en Filipinas» (1994b: 731). En *La de Bringas*, la voz narrativa lo evalúa como a un cínico:

hombre curtido por dentro y por fuera, incapaz de entusiasmo por nada, revelaba Pez en su cara un reposo semejante [...] al de los santos que gozan la bienaventuranza eterna [...] Para él, la Administración era una tapadera de fórmulas baldías, creada para encubrir el sistema práctico del favor personal, cuya clave está en el cohecho y las recomendaciones» (Pérez Galdós, 1994c: 49).

Por otra parte, se le describe también en esta novela de forma amplia: «patillas y bigote de oro oscuro [...] Sus ojos eran españoles netos [...] Vestía este caballero como un figurín (1994c: 50). Es importante en esta obra, que cierra un ciclo, el punto de vista de Rosalía Bringas. En un primer estadio, le considera como un modelo de hombre en todos los conceptos: «Pez sí que es un hombre [...] Ya sé yo qué mujer le correspondería si las cosas del mundo estuvieran al derecho» (1994c: 69). Posteriormente, tras consumir su adulterio con él, cambia su punto de vista por medio del discurso libre indirecto: «Rompió la carta y estrujó los pedazos. ¡Si pudiera hacer lo mismo con el vil!... Sí, era un vil [...] ¡Qué hombres! [...] ¡Qué error y qué desilusión!» (1994c: 197). En cuanto a su esposo, Francisco Bringas, considera a Pez un pesado: «Es preciso oír con paciencia todo lo que Pez nos quiera contar, porque..., ya ves lo que dice. Somos su paño de lágrimas» (1994c: 125).

En *Fortunata y Jacinta*, Manuel Pez es mayoritariamente citado de forma indirecta, cuando se menciona que cierto personaje estuvo en su casa o por medio de su hijo Joaquín. Por otro lado, el narrador informa de un Manuel que favoreció a Basilio Andrés de la Caña con un puesto gracia a su influencia (1993a: 588). Ningún personaje vierte informaciones adicionales sobre él. En cuanto a *Miau*, el narrador hace de Pez un hiperónimo, convirtiendo

a todos los familiares de don Manuel que son funcionarios en epítome de estirpe parásita del estado. Este narrador no evalúa a Pez en ningún momento, ni le describe u ofrece su semblanza; tan solo da cuenta del regalo de un puro a Villaamil, así como de la recepción de una solicitud laboral por parte de este (Pérez Galdós, 2001b: 48; 212). El propio Villaamil, por su parte, particulariza en la familia piscícola a todos los que, con escaso mérito, lo consiguen por favoritismo: «una gente que ha mamado en todas las ubres y que ha sabido empalmar la Gloriosa con Alfonsito... Pues el turrón que ellos comen es el que corresponde a tantos leales como estamos mirando a la luna» (2001b: 169). Además, le califica de ingrato: «Bien, Pepito Pez, bien –decía el infeliz, respirando con dificultad;– así pagas a quien fue tu jefe, y te tapó muchas faltas» (2001b: 217). En cuanto a Pantoja, amigo de Villaamil, coincide en que Pez es un ingrato que otorga favores, pero que antepone a su familia: «están abrumados de compromisos, y no colocan más que a su pandilla [...] y hasta a los barberos que les afeitan» (2001b: 140).

En cuanto a *La incógnita*, el narrador se refiere a Pez para indicar que es un tertuliano habitual de las reuniones que organiza Augusta en la casa de su marido, Tomás Orozco (2001b: 351). Este narrador le evalúa un tanto negativamente, al abordar asimismo su estilo discursivo: «suele hablar sesuda y campanudamente de las cosas públicas» (2001b: 351). Por lo demás, no se ofrece descripción etopeya o retrato de él. En la novela paralela *Realidad*, por otro lado, no existe narrador en el sentido estricto, ya que se trata de una novela dialogada. Así, las acotaciones dan cuenta de la intervención de Pez en diversas escenas charlando con otros personajes en casa de Tomás Orozco, además de jugando al tresillo, o reuniéndose con otros en un club. En ese sentido apuntado, Augusta Cisneros le cree, sarcásticamente, un firme defensor del sistema: «Así me gusta a mí la gente, o ser ministerial de coraje o no serlo» (2001b: 516). Desde la perspectiva de Tomás Orozco, es definido de igual modo –en un nivel irónico, claro está– como sensato defensor del estado: «buen Pez, radiante de cordura y ministerialismo» (2001b: 837). Por otra parte, ofrece una descripción de este: «El rostro abesugado» (2001b: 837); además, este personaje remeda el discurso de Pez para ilustrar su opinión sobre él, la de un pretencioso altivo que se sabe por encima de las clases inferiores: «Parece descargar todo el peso de su severidad contra la opinión pública diciéndole: “tus historias son ridículas y despreciables”» (2001b: 837).

En lo que se refiere a *Ángel Guerra*, el narrador da cuenta del odio mutuo que se profesan Pez y Guerra; ambos se desean la muerte: «Pez hubiera llevado al patíbulo a su yerno [...] y lo menos que Ángel pedía a Dios para su suegro era una pulmonía fulminante o un mal de miserere (Pérez Galdós, 2009a: 134). En dicha obra, el protagonista Ángel

Guerra le considera un ser vacío, despreciable, epítome de los peores males del país: «Ese Pez y otros como él, nulidades huecas, fariseos y escribas de este dogmatismo imbécil de las conveniencias sociales» (2009a: 124). De hecho, Leré, asimismo, valora a Pez como a un difamador superficial, un tipo de persona al que hay que ignorar: «la gente maliciosa no necesita más que una apariencia para deshonorar [...] que digan lo que quieran» (2009a: 204).

Por último, en *Torquemada en la Cruz* el narrador no aporta información sobre el personaje en su única aparición en la novela, aunque sí lo hace Rafael del Águila, quien, mediante monólogo interior rememora el pasado situando entre las visitas de su padre a Manuel Pez, uno de los que acudían al despacho de su padre y charlaban de negocios, economía o política: «Paréceme que entro en el hotel y subo por la escalera de mármol [...] En el despacho de mi padre están Donoso, D. Manuel Pez [...]» (2019: 183).

María Egipcíaca Sudre

En *La familia de León Roch*, esta figura es descrita repetidamente, tanto por el narrador como por otros personajes; se trata de una mujer joven y bella: «era de gallarda estatura y de acabada gentileza en su talle y cuerpo [...] Sus cabellos eran negros y su tez blanca linfática [...] su expresión seria apasionada en tal manera, que cuantos la veían se enamoraban» (1994a: 49). Además, el narrador evalúa al personaje, a quien enjuicia desde una postura similar a la del protagonista homónimo de esta novela de tesis: «aquel entendimiento rebelde, aquel criterio inflexible, aquella estrechez de juicio, aquella falta de sentimiento expansivo [...] aquella sequedad y desabrimiento de su hogar, vacío de tantas cosas dulces y cariñosas» (1994a: 89). Respecto al punto de vista de otros personajes, León Roch considera a la familia Tellería, en general, negativamente: «la familia de mi novia es poco simpática. Pero ¿qué me importa? Yo me divorciaré hábilmente de mis suegros...» (1994a: 42). Si bien en el comienzo de esta obra la percibe de forma muy positiva, progresivamente la concibe como a una fanática religiosa, sin calor para la vida humana: «es tiempo de que reconozcas que tu ocupación excesiva de los asuntos de la iglesia es como una especie de infidelidad» (1994a: 92); «una esposa cristiana quería yo, no una odalisca mojigata» (1994a: 98). En cuanto a Federico Cimarra, la considera una mujer no muy instruida, demasiado religiosa, aunque guapa: «sí sé que es muy bonita –afirmó Cimarra paladeando–. Pase lo de santurrón por lo que tiene de barbiana... [...] está hecha una diosa... ¡Qué cabeza!... ¡Qué aire y qué trapío!» (1994a: 16). Pedro Fúcar, por otro lado, cree que es una joven hermosa, aunque inadecuada por sus rarezas: «María Sudre vale cualquier cosa... [...] aquellos ojos de fuego. Esa chiquilla no me gustaría para esposa...

Hermosura superior, fantasía, tendencia al romanticismo, un carácter escondido [...] no me gusta, no me gusta» (1994a: 16). Por lo que se refiere a su rival, Pepa Fúcar, la considera bella, pero una hipócrita: «Dicen que está muy guapa [...] Yo no soy de esas que se fingen santas y modestas para encontrar marido» (1994a: 33-34). En otro sentido, Milagros, marquesa de Tellería, percibe, por encima de todo, su dimensión como creyente: «también ella tiene sus defectos, aunque de aquellos que, según dicen, no son otra cosa que exageración de las virtudes. Ya sabes que es religiosa, excesivamente religiosa» (1994a: 60).

En cuanto a *La de Bringas*, el narrador la evalúa en pie de igualdad con sus hermanos: «Milagros había dado al mundo cuatro ángeles marcados desde su edad tierna con el sello de la hermosura, la gracia y la discreción» (1994c: 28). Se la describe físicamente, enfatizándose su temprana belleza: «aquella María, de ojos verdes y perfil helénico, Venus [...] escultura viva» (1994c: 28). Este narrador muestra a una María querida y mimada por su tía, que participa con gusto en reuniones sociales y de juegos, en donde conoce a León. En esta obra, en la que se presenta a una María Egipcíaca más joven, Francisco Bringas la considera como una niña cariñosa y traviesa: «Cuidado, María, que con tu aliento se echan al aire estas canas... Atrás, atrás» (1994c: 30). Rosalía Bringas, desde su perspectiva, la tiene por una niña en la que se presiente la mujer futura: «María es la que se está poniendo hermosísima. La marquesa no la presenta aún para que no la envejezca, y da dolor ver aquella mujercita tan desarrollada ya... no creas, tiene más delantera que su mamá» (1994c: 58).

María Juana Bueno de Guzmán

En *Lo prohibido*, el narrador José M^a Bueno presenta al personaje como su prima, hermana de Camila, Raimundo y Eloísa. Este narrador la juzga como a alguien frío y pretencioso, realiza una etopeya también de ella y la describe sintéticamente: «Pocas mujeres he visto más arrogantes [...] Era una belleza estatuaria, diosa falsificada [...] inspiróme más admiración que estima [...] Su airecillo presuntuoso no fue nunca de mi agrado» (1994c: 241). Ha de indicarse, no obstante, que la gran subjetividad de este narrador se manifiesta asimismo en una opinión muy variable acerca de los diferentes personajes que pululan por esta novela, algo perceptible también para María Juana: «aire de persona sensata y de buen juicio, y hasta de mujer instruida con ribetes de filósofa. Éralo realmente» (1994c: 510). No se ofrece una verdadera semblanza de este personaje. En cuanto a los otros personajes, Rafael Bueno de Guzmán y Ataíde la considera una mujer seria y firme: «¡Qué buen juicio, qué seriedad de carácter, qué vigor de creencias y opiniones!» (1994c: 238). Camila Bueno, por

su parte, cree que su padre antepone a María Juana al resto de sus hermanos: «Un padre debe querer a sus hijos por igual» (1994c: 254).

En *Ángel Guerra*, en otro orden de cosas, el narrador presenta al personaje como a alguien que supuso un problema para José M^a Bueno de Guzmán: «María Juana, una de las tres casadas que dieron tanta guerra a nuestro amigo Bueno de Guzmán» (2009: 110). En ese sentido, este narrador evalúa negativamente a M^a Juana, además de ofrecer una semblanza sintética acerca de su pasado vital. No obstante, no se ofrece descripción del personaje. En esta obra, doña Sales cree que tiene un estado de salud muy delicado: «María Juana –dijo– no levanta cabeza hace tres meses» (2009a: 117). En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, por último, el narrador no emite discurso acerca de María Juana, aunque sí Fidela del Águila, quien ofrece referencias sobre ella como a alguien protagonista de algún suceso escandaloso: «¿Hay algo más del escándalo de las Guzmanas? (Eloísa y María Juana)¹⁷¹» (2003a: 654).

Milagros, marquesa de Tellería

En *La familia de León Roch*, el narrador ofrece un profuso retrato del personaje: «gentil porte, bruscamente desmejorada después de una larguísima juventud [...] sin embargo, aún la hermosura de la dama prevalecía resplandeciendo débilmente en su cara» (1994a: 57). En lo que se refiere a su expresividad lingüística, el narrador aduce: «Su habla era abundante, con pretensiones, no siempre inútiles, de añadir tal cual frase ingeniosa al aluvión de frases insustanciales» (1994a: 57). En cuanto a evaluación o juicio, el narrador se conduce con frecuencia en esta novela con ironía acerca de ella: «La marquesa, ¡ah pobrecita!» (1994a: 246). No obstante, en otras ocasiones la valora en pie de igualdad con su esposo, el marqués de Tellería, para valorar su irresponsable conducta: «Antes de llegar a una bochornosa declaración de pobreza, los histriones incorregibles apuraban todos los artificios para prolongar su reinado exterior» (1994a: 246). El narrador, por otro lado, no ofrece semblanza del personaje. La voz de los personajes se evidencia, en primer lugar, a través de Pepa Fúcar, quien no la considera muy positivamente: «tuve el gusto de verla [...] ¡La pobre señora ha cambiado tanto desde que empezó a marchitarse su hermosura!... Ya se ve: no se puede llevar una vida mundana [...] tontísima» (1994a: 33). Uno de sus hijos, Gustavo Sudre, la considera una manirrota irreflexiva, que no supo educar a sus hijos adecuadamente: «Es tontería disimular que mi madre...[...] no ha sabido apartarse y

¹⁷¹ Entre paréntesis en el original.

apartarnos a tiempo del torbellino de la sociedad sedienta de goces; ha vivido más fuera de su casa que dentro» (1994a: 77).

En *El amigo Manso*, la voz narrativa –única perspectiva que ofrece referencias sobre Milagros en esta novela– informa de una marquesa percibida de forma positiva, enfoque muy distinto al de la novela precedente: «sabía defenderse heroicamente de la pobreza y enmascarar de dignidad su escasez» (1994b: 28). Este narrador la evalúa de forma incluso positiva: «cendal de nobleza y distinción» (1994b: 28). Además, se la considera alguien que puede dignificar una reunión con su asistencia (1994b: 68).

En lo que se refiere a *La de Bringas*, el narrador –que no introduce semblanza sobre la marquesa– ofrece una breve descripción física del personaje: «La belleza de Milagros no había llegado aún al ocaso» (1994c: 37). En lo que se refiere a su opinión, esta no es favorable: «su ingenio, su elegancia, su refinado gusto en artes de vestimenta y la simpatía que sabía inspirar a cuantos no la trataban de cerca» (1994c: 37). Es presentada en esta obra como una árbitra de la elegancia, con gran influencia en esos asuntos sobre Rosalía Bringas. Este último personaje, precisamente, encabeza el punto de vista ajeno. Ella elogia la habilidad de Milagros disimulando sus estrecheces y su buen corazón, aunque la considera una manirrota sin remedio: «no sé cómo esa mujer tiene alma para recibir gente sin poseer medios para nada [...] estaba la pobre apuradísima; ¡pero cómo lo disimulaba! [...] La pobre Milagros es muy buena, es un alma de Dios; pero hay que reconocer que es muy gastadora» (1994c: 57). No obstante, debe comprenderse este discurso con prevención, debido a la amistad que Rosalía mantiene con ella. En un sentido opuesto, Francisco Bringas la considera una despilfarradora, además de embaucadora: «¿Qué enredos trae ahora la Tellería? Lo de siempre, apuritos. Ya no hay incautos que fíen a esa gente el valor de dos reales» (1994c: 81). Desde una posición cercana a su padre, Isabelita Bringas –por medio de un sueño, la voz del narrador se transforma en discurso indirecto libre– imagina una Milagros astuta y avariciosa: «En su horrorosa pesadilla, Isabel vio entrar a Milagros y hablar en secreto con su mamá. Las dos se metieron en el Camón, y allí estuvieron contando dinero y charlando» (1994c: 151). En último lugar, Refugio Sánchez Emperador la presenta como a alguien que solo sabe simular su grandeza: «la gran mayoría de los que pasan por ricos y calaveras no son más que unos cursis... Porque vea usted... ¿En qué país del mundo se ve que una señora con título, como la de Tellería, ande pidiendo mil reales prestados, como me los ha pedido a mí?» (1994c: 208).

En *Lo prohibido*, el narrador da cuenta de una Milagros casi arruinada, desprovista de la pensión que le otorgó León Roch y ya separada de su marido. En *Fortunata y Jacinta*,

se cuenta el origen materno de su familia en relación con el comerciante Bonilla. Desde la perspectiva de los personajes, tan solo Mauricia *la dura* informa de la marquesa, a quien describe como una noble tronada, obligada a empeñar prendas: «Mire, mire qué primores. Este pañolón es de la señá marquesa de Tellería. Lo da por un pedazo de pan» (1993a: 524). En *Realidad*, el narrador no efectúa discurso alguno acerca del personaje. Empero, Augusta llama la atención sobre la ostentación de la que hace gala Milagros: «Teresa, por Dios, mire usted el escote que se ha traído la de Tellería. ¡Qué escandalosa!» (Pérez Galdós, 2001b: 726). Por último, en *Torquemada en la hoguera* el narrador no interviene en relación con Milagros, aunque sí Francisco Torquemada, que afirma –desde su escasa fiabilidad como fuente– su grandeza ante la tía Roma: «excelentísima señora marquesa de Tellería» (Pérez Galdós, 2019: 128).

Nicolás Rubín

En *Fortunata y Jacinta*, el narrador presenta a este personaje como a un clérigo grosero, tradicionalista –carlista– y gastrónomo, sobrino de Guadalupe Rubín y hermano de Juan Pablo y Maximiliano. Le evalúa negativamente: «Aquel clérigo, arreglador de conciencias, que se creía médico de corazones dañados de amor, era quizás la persona más inepta para el oficio a que se dedicaba, a causa de su propia virtud, estéril y glacial» (1993a: 421). Además, se ofrecen continuas evaluaciones sobre su moral y carácter: «era hombre de temple fortísimo, o más propiamente, frigidísimo [...] Más pronto se le iban los ojos detrás de un jamón que de una cadera» (1993a: 420). Se realiza, además, un retrato –ciertamente subjetivo, caricaturesco– del Rubín clérigo, que añade una opinión: «era desgarbado, vulgarote, la cara encendida y agujereada como un cedazo a causa de la viruela, y tan peludo, que le salían mechones por la nariz y por las orejas» (1993a: 303). En esta novela, puede considerarse que la voz de Juan Pablo Rubín resulta similar al punto de vista del narrador. Considera a su hermano un vividor hipócrita, además de traidor político a su causa carlista: «don Carlos no ha triunfado ya por vuestra culpa, por culpa de los curas [...] no hay más traidores que ustedes [...] quien no teme a las sotanas moradas, ¿qué miedo ha de tener a las negras?» (1993a: 433-434). En cuanto a Guadalupe Rubín, cree –en su ausencia– que Nicolás es maleducado y egoísta, además de un ladino: «el egoistón de Nicolás» (1993a: 435); «el majagranzas de Nicolás» (1993a: 406); «los curas son los que más conspiran y los que más pueden con el Gobierno... Ellos la arman, y luego se dan buena maña para atarle las manos a los ministros cuando tocan a castigar» (1993a: 541). En su presencia, sin embargo, le defiende como a alguien merecedor de respeto: «Podías considerar que tu

hermano es sacerdote...» (1993a: 434). Fortunata, por otro lado, en su presencia le considera alguien digno de ser respetado y obedecido: «Yo estoy dispuesta a hacer todo lo que usted me mande» (1993a: 415). Por medio de monólogo interior, no obstante, le cree estúpido y grosero: «este tonto de capirote, ordinario y hediondo!» (1993a: 777).

En cuanto a *Torquemada en la cruz*, el narrador –voz única respecto a Nicolás en esta novela– presenta al personaje como un sobrino sacerdote de Lupe *la de los pavos*, quien acude a asistirle en el trance de su agonía y muerte. El narrador lo evalúa en una ocasión, negativamente: «sin perder su pedantería en ocasión tan grave» (2003a: 229). Este narrador no ofrece semblanza, descripción ni etopeya del personaje en esta novela. En cuanto a *Nazarín*, por último, el narrador no emite discurso alguno sobre el personaje. En todo caso, el protagonista homónimo de esta obra considera al personaje como a un compañero sacerdote al que parece conocer: «Me ha citado el señor Rubín, el de San Cayetano, después de la novena» (1995: 82).

Pedro Fúcar

En *La familia de León Roch*, el narrador juzga en numerosas ocasiones al craso personaje de forma positiva; se perfila la imagen de un gran hombre de negocios, amable pero astuto, pragmático: «aquella gracia y arte mágico con que se las componía con la Administración para hacer fumar al país lo peor de lo peor» (1994a: 335). Se incluye una evaluación de su carácter, en la cual cabe la posibilidad de que esté expresada bajo la forma de un registro irónico: «Creeríase que don Pedro era poseedor de toda la Creación, según la facundia y generosidad con que todo lo brindaba para goce y dicha de la Humanidad menesterosa» (1994a: 344). En lo que se refiere a su retrato, se esboza una serie de apuntes acerca de su físico: «el imponente marqués, la canosa barba sobre el pecho, los labios salientes, como algo que sobra en la cara, juntas las cejas entre un dédalo de arrugas» (1994a: 443). En cuanto a su expresión verbal, el narrador enfatiza la forma especial de su risa, así como su tendencia a evitar el exceso en ese apartado. Desde la perspectiva de los otros personajes, León Roch se sirve de un registro sarcástico para expresar su parecer sobre él: «El marqués de Fúcar es bastante rico, inmensamente rico, cada vez más rico» (1994a: 23). Federico Cimarra, por otro lado, le percibe de forma negativa: «ese marqués de Fúcar, que se cree poco menos que un Dios, y al fin no se desdeñará de entrar en tratos financieros conmigo» (1994a: 440). En cuanto a la marquesa de San Salomó, presenta a un Pedro Fúcar pretencioso, un comerciante con aspiraciones que usurpa su lugar entre los nobles: «Si ya sabemos, señor tratante de blancos, que tiene usted buen cocinero, buenos caballos, un gran

jardinero y muchos muñecos de baratillo [...] Francamente, me carga lo que no es decible este palacio de similor, tan semejante a una prendería... Parece una gran librea recargada de galones» (1994a: 352).

En *El amigo Manso*, el narrador hace referencia a él como sinónimo de personaje del linaje social más alto, al apuntar la posibilidad de que acuda a una fiesta: «Se esperaba que no tardaría en ir también la marquesa de Tellería, y quizás, quizás, el marqués de Fúcar» (1994b: 68). En cuanto a *La de Bringas*, la voz narrativa lo describe físicamente, y le presenta como a alguien inmensamente rico: «Vio al marqués de Fúcar, que había vuelto de Biarritz, orondo, craso, todo forrado de billetes de banco» (1994c: 184).

En cuanto a *Lo prohibido*, el narrador –autodiegético, como en *El amigo Manso*– ofrece una descripción física de Fúcar, que concuerda con la primigenia de su primera aparición en novela: «Era abotargado, patilludo, de cuello corto, y parecía un cuerpo relleno de paja por su tiesura y la rigidez de sus movimientos (Pérez Galdós, 1994c: 339). De nuevo se describe a un personaje inmensamente rico y ducho en el mundo de los negocios, pero se añade la perspectiva de su mundanidad social, así como su interés por ofrecer un aspecto físico cuidado, aun a pesar de su vejez. Además de esto, se incorpora a su personaje la dimensión de don Juan caduco, ya que se le presenta manteniendo a Eloísa Bueno de Guzmán. La misma Eloísa dibuja un Pedro Fúcar experto en negocios, además de conquistador: «aquí el que no dobla el capital es porque no quiere. Fúcar me lo ha dicho [...] me habla galanterías, y yo le digo que la mejor flor con que me puede obsequiar es contarme cositas de éstas y decirme cómo se hacen los negocios» (1994c: 383). Sin embargo, aun a pesar de su relación posterior con él, su definición de Fúcar es negativa en última instancia: «Estoy... de viejo pintado... hasta aquí» (1994c: 501).

Pepe Moreno Rubio

En *La familia de León Roch* el narrador evalúa a este médico de una forma positiva, presentándolo como a una persona noble, recta: «Moreno Rubio y León Roch estaban unidos por una amistad sincera, fundada en la bondad del carácter de ambos» (1994a: 310). Por otra parte, en referencia a la expresividad del personaje, el narrador declara: «tenía el don de expresar los temas con grandísima claridad» (1994a: 310). En esta novela, no obstante, no se ofrece semblanza, retrato ni etopeya del personaje. En todo caso, su rol tiene un carácter instrumental, ya que Pepa Fúcar le asocia rápidamente con ello: «¿Se ha mojado en el parque?... ¡Pobre alma mía! Un médico..., hay que avisar sin tardanza a Moreno» (1994a: 165).

En *El doctor Centeno*, el narrador le evalúa de nuevo en buenos términos: «era un joven simpático, aplicadísimo, y que se encariñaba con los enfermos» (1994b: 545). Por otra parte, aunque no se ofrece una semblanza del personaje, sí se ofrece una etopeya de este: «Hombre compasivo y afanoso de aprender» (1994b: 545). En cuanto a los personajes, debe destacarse la perspectiva de Felipe Centeno, cuyas circunstancias –la enfermedad sin remedio de Alejandro Miquis– le hacen creer que Moreno Rubio está sobrevalorado: «Sin duda Moreno Rubio era un bruto que no entendía el oficio, y soltaba tales paparruchas para darse importancia» (1994b: 547). En cambio, Rosa Ido del Sagrario confía en que se trata de un médico sabio y capaz: «Cuando llegue ha de ver al michino bonito... Verás tú cómo con algo de la botica se pone bueno» (1994b: 551).

En cuanto a *Tormento*, el narrador se refiere a Moreno Rubio como un médico, sin entrar en valoraciones, etopeya, o descripción. Del resto de personajes no hay discurso adicional. En *La de Bringas*, el narrador presenta a Moreno Rubio como el médico que prescribe hábitos saludables a Francisco Bringas, sin ninguna información de relevancia más. Debe tenerse en cuenta que en esta novela el médico más adecuado para la ceguera de este personaje resulta ser el oftalmólogo Teodoro Golfín.

En *Lo prohibido*, por otro lado, el narrador emplea, en ocasiones, el discurso indirecto para reflejar el del personaje: «Mi médico sostenía que había en mí algo de paludismo» (1994c: 271). El narrador informa de un personaje llevando a cabo actividades propias de su oficio médico, sin emitir etopeya, semblanza ni descripción acerca de este. No obstante, considera a Moreno Rubio como una eminencia dentro de su profesión: «¿Te asiste Moreno Rubio?... Pues pierde cuidado» (1994c: 550). En *Fortunata y Jacinta*, el narrador escribe sobre Moreno Rubio como miembro de la rama pobre de su familia (1993a: 112), e integrante de una peña de café junto a otros de sus amigos (1993a: 693). Además, el narrador le evalúa positivamente: «un preservativo contra las tristezas de la medicina. Médico de gran saber y aplicación» (1993a: 897). En esta novela no se ofrece semblanza ni descripción física acerca del personaje. Al margen de esto, existe el punto de vista de otros personajes acerca de él. Manuel Moreno Isla –primo de Moreno Rubio– considera que se entromete en aspectos personales: «¿Pero tú eres un médico o un confesor?» (1993a: 899). Desde otra perspectiva, Jacinta confiere a Moreno Rubio autoridad en cuestiones de salud. En ese sentido, se vale de su discurso, utilizándolo de forma indirecta en relación con Fortunata: «Moreno Rubio lo ha dicho y tiene razón: usted tiene en su mano su salud y su vida» (1993a: 904).

En cuanto a la última de las novelas en las que aparece, *Ángel Guerra*, el narrador no ofrece etopeya, semblanza ni retrato de Moreno Rubio. No obstante, se alude otra vez a su

expresión verbal, calificada de imaginativa; ese punto se corrobora en esta novela gracias a las intervenciones de este personaje: «Moreno Rubio, algo aficionado a emplear figuras en sus deliberaciones» (2009a: 113). El narrador no emite evaluación sobre el médico, y se limita a contar sus acciones, así como a referir que este médico fue discípulo del doctor Carnicero.

Ramón Villaamil

El personaje es presentado en *Fortunata y Jacinta* como a un funcionario –cuyo único amigo es Basilio Andrés de la Caña– cesante que recorre diversos cafés de Madrid pidiendo a amigos y antiguos colegas una recomendación con la que volver a trabajar dos meses y poder jubilarse. Este narrador realiza un retrato muy caricaturesco de Villaamil: «su piel era como la cáscara de un limón podrido, sus ojos de espectro [...] parecía uno de aquellos seres muertos hace miles de años» (1993a: 603). Se ofrece una sucinta semblanza de Villaamil, asimismo: «El clima de Cuba y Filipinas le había dejado en los huesos [...] todo él era una pura mojama» (1993a: 603). Este narrador evalúa su capacidad dialéctica, afín a su sobrenombre de *Ramsés II*: «voz de ultratumba, que salía de su garganta como un eco de las frías cavernas de una pirámide egipcia» (1993a: 604). Además de ello, el narrador ofrece detalles acerca de su carácter: «la ansiedad más terrible [...] parecía que se iba a comer a la gente» (1993a: 603). En esta novela, el cínico Juan Pablo Rubín le cree un ingenuo: «Dicen que traen al Príncipe... –indicó Ramsés II con timidez. –Sí; lo traerán los rusos... por las ventas de Alcorcón. Aviado está usted si espera que venga el príncipe...» (1993a: 604). Evaristo Feijoo, por otro lado, demuestra apreciarlo, además de tenerle lástima: «Por Dios y todos los santos, no me olvide usted a ese desdichado... al pobre Villaamil, a ése que llaman *Ramsés II*» (1993a: 711). Otra figura de parecido tenor a las anteriores como Jacinto Villalonga –mediante discurso falaz– afirma falsamente que es alguien tenido en consideración para un puesto de funcionario: «Está recomendado en una nota de indispensables [...] No le olvidaré» (1993a: 711).

En lo que se refiere a *Miau*, el narrador presenta en esta ocasión al personaje como a un cesante de edad avanzada que experimenta grandes dificultades económicas y que solicita ayuda a numerosos amigos y antiguos colegas con el fin de recobrar su puesto y poder trabajar los dos meses que le faltan para jubilarse. Se ofrece un retrato de Villaamil también aquí: «un sombrero larguirucho [...] un hombre alto y seco, los ojos grandes y terroríficos, la piel amarilla» (2001b: 8). Este narrador le evalúa constantemente, evidenciando su simpatía hacia este: «infeliz cesante» (2001b: 11). Asimismo, se describe su carácter

pesimista, desconfiado, mediante diversos apuntes esparcidos por el texto: «su afectada misantropía» (2001b: 48). Además, en esta novela sí se ofrece una semblanza más completa del personaje: «carrera lenta y honrosa en la Península y en Ultramar, desde que entró a servir allá por el año 41» (2001b: 26). La perspectiva que las otras figuras novelescas ofrecen en esta obra es amplia, aunque se recogen aquí las intervenciones más destacadas. Su suegra, doña Pura, le considera un inútil carente de recursos y valor: «Ahí tienes por lo que estás como estás, olvidado y en la miseria; por no tener ni pizca de trastienda [...] sosería y necesidad [...] lo que consigues es que te tengan por un cualquiera» (2001b: 23). Su nieto, Luisito Cadalso, en estado de inconsciencia, se preocupa por su estado: «¿Y cuándo colocan a mi abuelo?» (2001b: 19). En ese mismo trance, asume la personalidad de Dios para afirmar que su abuelo necesita ayuda: «haré también algo por tu abuelo» (2001b: 19); «pasará un mal rato; pero que se conforme» (2001b: 20). Víctor Cadalso, por su parte, cree a su suegro un ingenuo: «usted sigue tan fresco, esperando su remedio de la justicia, que es lo mismo que esperararlo de la luna [...] fiándose de palabras zalameras y de la sonrisa traidora de los que se dan importancia con los tontos, haciendo que les protegen» (2001b: 67-68); «¡Qué inocente! Siempre el mismo don Ramón, la virginal doncella» (2001b: 69).

Refugio Sánchez Emperador

El narrador informa en *El doctor Centeno* de un personaje que es hermana de Amparo e hija de un conserje de la Escuela de Farmacia, todos ellos amigos de los Polo y asiduos visitantes de su casa. Este narrador describe a Refugio, junto con su hermana, como guapa y joven: «dos guapas niñas» (1994b: 360). Esta voz evalúa a Refugio irónicamente: «era un tanto desenvuelta, sin menoscabo de su inocencia y purísimas costumbres» (1994b: 362). Además, se valora su expresividad: «dijo así, con risa y donaire» (1994b: 362). Florencio Morales y Temprado, por su parte, la valora de forma positiva junto a su hermana: «trabajadorcitas, modestas» (1994b: 311). En cuanto al sacerdote Pedro Polo, este la trata con gran confianza: «Yo te vi, y me parece que te dormías» (1994b: 362).

En *Tormento*, el narrador presenta al personaje como a una mujer de vida licenciosa que extorsiona a su hermana. Esta voz discursiva realiza una etopeya de Refugio: «Era su carácter algo bravío y amaba la independencia» (Pérez Galdós, 1994b: 641). En esta novela, sí se efectúa un amplio retrato de Refugio: «su pelo, que era lo mejor de su persona [...] La falta de un diente en la encía superior era la nota desafinada de aquel rostro [...] Con burlesca vivacidad miraban sus ojos picaruelos, y su nariz ligeramente chafada tenía la fealdad más bonita y risueña» (1994b: 676-677). Por otra parte, se la evalúa como rebelde, irreverente,

de discurso hiriente: «la díscola Refugio» (1994b: 682); «untando luego la punta de su arma con veneno de ironía, siguió diciendo» (1994b: 682). Este narrador emite su opinión: «Tenía el culto de su persona, el orgullo de ponerse guapa y de ser vista y admirada» (1994b: 682). No obstante, ese juicio es matizado posteriormente: «no carecía de ciertos principios» (1994b: 776). Desde el punto de vista que otras figuras ofrecen, José Ido la supone una muchacha de vida dudosa: «Te diré... [...] Nada dan que decir a la vecindad; pero... [...] la gente se escandalizaría... ¡Prosas horribles [...] Vamos, que si yo te contara...» (1994b: 623). Felipe Centeno, en cambio, tiene –junto a su hermana– una opinión favorable de ella: «guapas y buenas chicas» (1994b: 623). Su hermana Amparo, no obstante, sospecha que no es muy honesta: «¡Ay!, hermana, tú acabarás mal... [...] No te portas bien» (1994b: 682). Doña Nicanora, por otro lado, la cree una presumida deshonesto: «Ésta que emplea tanto tiempo en lavarse, no puede ser cosa buena... Digan lo que quieran, la mujer honrada no necesita de tanta agua» (1994b: 682).

En lo que se refiere a *La de Bringas*, el narrador presenta a Refugio como a una mujer de vida disoluta. Este narrador la juzga –puede que de forma irónica–: «una mujer de conducta misteriosa y equívoca» (Pérez Galdós, 1994c: 189). Se ofrece una descripción del personaje: «su hermoso cabello en el mayor desorden [...] Cubría su busto ligera chambra [...] Arrastraba unos zapatos de presilla puestos en chancleta» (1994c: 200). En otra evaluación adicional, el narrador la presenta de forma negativa; no obstante, este juicio puede estar contaminado de forma indirecta por el personaje de Rosalía: «A Rosalía se le encendieron los espíritus [...] la condenada chica» (1994c: 203); «esta repugnante mosca» (1994c: 225). En esta novela no se ofrece semblanza de Refugio, hecho comprensible si se considera que esta obra forma parte de un ciclo. Desde la postura de los otros personajes, Francisco Bringas la cree una joven equivocada respecto a su profesión: «¿Conque moditas? [...] ¡Bonito negocio! [...] Mucho ojo, niña... [...] te comerás los codos de hambre» (1994c: 116). El punto de vista de Rosalía, protagonista en esta novela, resulta mucho más variado y extenso acerca de ella. Por medio de monólogo interior, la envidia por su elegancia: «Es graciosa» (1994c: 115); aunque también la detesta: «esta bribona [...] ¡Ah!, cochínísima» (1994c: 203). En su ausencia, la considera despreciable: «He tenido que contenerme para no ponerla en la calle [...] Te aseguro que me daba un asco...» (1994c: 117). Cuando se expresa en forma de estilo directo en presencia de Refugio, sin embargo, emplea un discurso falaz la mayoría de las veces, solo revelando en parte que le parece una persona cruel y maleducada: «Pero tú..., ¿juegas..., o qué...?» (1994c: 212).

En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el narrador la presenta como a una prostituta amante de Juan Pablo Rubín, con quien vive hasta que este le da de lado en última instancia. Este narrador realiza un retrato de Refugio que incluye el estrago del paso del tiempo: «cara graciosa y picante, con un diente de menos» (1993a: 697). Por otra parte, el narrador la valora sarcásticamente, al referirse a ella como «aquella Aspasia» (1993a: 695), maestra de retórica y esposa del político ateniense Pericles. No se ofrece semblanza del personaje en esta novela. En cuanto a los otros personajes, tan solo hay evidencia de la voz de Juan Pablo Rubín aquí, quien la cree alguien de categoría inferior, impresentable: «¿No comprendes que no me puedo presentar en mi capital de provincia con una mujer que no es mi mujer? ¡Qué diría la alta sociedad, y la pequeña sociedad también, y la burguesía!... Me desprestigiaría, chica» (1993a: 1012).

Rosalía Bringas Pipaón

En *Tormento*, el narrador presenta a Rosalía como la esposa de Francisco Bringas. El narrador evalúa y enjuicia negativamente a lo largo de toda la novela a Rosalía, considerándola como la plasmación de todos los males morales de la burguesía española de su tiempo: «su orgullete español, el cual vicio tiene por fundamento la inveterada pereza del espíritu, la ociosidad de muchas generaciones y la falta de educación intelectual y moral» (1994b: 639); «su limitada inteligencia [...] su perversa educación moral, vicio histórico y castizo» (1994b: 640). Por otra parte, el narrador efectúa una descripción física y un retrato de Rosalía: «era una dama hermosa [...] una de esas hermosuras gordas con su semblante animado y facciones menudas, labradas y graciosas» (1994b: 628). Asimismo, se introduce una semblanza de Rosalía: «Su madre había sido azafata; su tío, alabardero; su abuelo, guardamangier» (1994b: 627). En cuanto a la perspectiva que pueden ofrecer los personajes, Refugio Sánchez Emperador la cree pretenciosa: «En mí no machaca la señora doña Rosalía, con sus humos de marquesa» (1994b: 678). Su hermana Amparo, por otro lado, la considera poco digna de confianza: «¡Si Rosalía entra y me ve llorando...!» (1994b: 737). Además, mediante monólogo interior, la cree una enemiga al acecho: «desea saber, y acaricia las sospechas como se acaricia una esperanza» (1994b: 789). Francisco Bringas, desde un punto de vista diferente, la considera bienintencionada e ingenua: «Rosalía, como es tan crédula, como es tan inocente, también te acusa, aunque disculpándote» (1994b: 834). Agustín Caballero, por su parte, la considera una persona entrometida: «Basta, prima [...] Hablemos de otra cosa» (1994b: 648).

En cuanto a *La de Bringas*, el narrador no realiza semblanza de Rosalía, pero vierte su opinión sobre ella: «Aquel bendito Agustín había sido, generosamente y sin pensarlo, el corruptor de su prima: había sido la serpiente de buena fe que le metió en la cabeza las más peligrosas vanidades que pueden ahuecar el cerebro de una mujer» (1994c: 38). Por otra parte, el narrador realiza una sintética descripción aquí que evoca a la que incluyera en *Tormento*: «La ninfa de Rubens, carnosa y redonda» (1994c: 52). Además, se realiza una etopeya: «Atenta a sostener siempre el papel que representaba y que desde algún tiempo exigía mucho esmero [...] mostrábase disgustada de cosas que, en realidad, le producían más agrado que pena» (1994c: 60). El narrador evalúa el tenor falaz que adopta, en muchas ocasiones, el personaje en esta novela: «lo dicho por Rosalía resultó tan verosímil como la verdad» (1994c: 63). En lo que se refiere a las perspectivas que los distintos personajes manejan, la marquesa de Tellería –mediante discurso falaz– la cree una amiga generosa y elegante: «¡Ay! ¡Amiga de mi alma [...] Si usted no me saca en bien...» (1994c: 73); «¡Qué cuerpo! ¡Qué caída de hombros! Francamente, usted, siempre que se quiere vestir, oscurece cuanto se le pone al lado» (1994c: 105). Por su parte, Manuel Pez la considera una mujer valiosa, aunque su discurso carece igualmente de fiabilidad: «¡Cómo consentir que usted..., con tanto valer, tanto mérito, con una figura como hay pocas, deje de lucir...!» (1994c: 108). Francisco Bringas, por su parte, la cree alguien que merece atención: «En fin, hija, acuéstate, para que descanses de toda esa monserga...» (1994c: 125). Mediante discurso indirecto –empleado por Alfonsito Bringas–, en cambio, su opinión difiere, quizá debido a que ella no está presente: «Dice papá que yo salgo a ti, que soy un loco» (1994c: 181). En cuanto a Isabelita Bringas –mediante un monólogo interior perteneciente a un sueño–, percibe a su madre comportándose de forma extraña: «Su mamá se había metido en el Camión llorando [...] Su mamá era tan grande como todo el Palacio Real, más grande aún. Su mamá le había dado besos. Después, desenfadándose, había sacado un vestido, y luego otro, y otro» (1994c: 152). Francisco Torquemada, desde un enfoque condicionado por su actividad comercial, la considera una dama en apuros económicos: «Pensáralo bien la... señora, pues si creía no tener posibles para... reembolsarle en la fecha... convenida, el préstamo... no se verificaría» (1994c: 166).

En *Lo prohibido*, fuera del ciclo previamente tratado, el narrador presenta a Rosalía como amiga de la tía del protagonista, así como habitual tertuliana en las reuniones de su prima María Juana Bueno de Guzmán. Desde su punto de vista de personaje autodiegético, considera a Rosalía como a una persona de escasa viveza, alegría y juventud: «Aquí faltan mujeres. Esperancita y su hermana, No cabe más, la señora de Mompous, la de Torres y la

de Bringas dan poco juego para tanto hombre... Es preciso que renueves el personal y traigas gente alegre, y de partido...» (1994c: 522). Este narrador no efectúa descripción, semblanza ni evaluación de Rosalía aquí. En cuanto a *Ángel Guerra*, en otro orden de cosas, el narrador no interviene en relación con este personaje. El propio Ángel Guerra, desde su postura como personaje –mediante monólogo interior–, cree a Rosalía, junto a su marido, alguien respetable y digno de frecuentar en sociedad: «para que yo sea persona decente, digna de alternar con los Medinas, Bringas y Taramundis» (2009a: 122).

Rufina Torquemada

El narrador presenta al personaje en *Fortunata y Jacinta* como a la hija de Francisco Torquemada. En esta novela, se introduce una interesante variación a la hora de esbozar un retrato. Este narrador realiza este a partir de un cuadro: «la señorita aquella, retratada sobre un fondo marino y figurando que estaba en una barca» (1993a: 376). No se ofrecen evaluaciones o semblanza de esta figura en esta obra. En cuanto al resto de personajes, Lupe *la de los pavos* la considera un excelente partido para su sobrino Maximiliano: «¡Yo tenía la ilusión de casarle con Rufina o al menos con Olimpia!... No, me gusta mucho más Rufina Torquemada» (1993a: 387). Por su parte, Maxi le otorga un trato familiar: «Y doña Silvia y Rufinita, ¿siguen tomando los baños del Manzanares?» (1993a: 866).

En lo que se refiere a *Torquemada en la hoguera*, esta joven es presentada como uno de los dos hijos de Francisco Torquemada –se ha introducido la presencia de Valentín–, alguien con destacada capacidad para el gobierno de la casa de su padre. En esta obra, el narrador sí evalúa a este personaje, además de ofrecer una etopeya y una breve semblanza:

había sacado todas las capacidades domésticas de su madre [...] Claro que no tenía el alto tino de los negocios, ni la consumada trastienda, ni el golpe de vista [...] pero en formalidad, en honesta compostura y buen parecer, ninguna chica de su edad le echaba el pie adelante. No era presumida [...] no se la podía tachar de desenvuelta, ni tampoco de huraña. Coqueterías, jamás en ella se conocieron. Un solo novio tuvo desde la edad en que apunta el querer» (2003a: 10); «Era valiente, mucho más valiente que su padre (Pérez Galdós, 2003a: 66).

No se ofrece descripción física ni retrato de Rufinita. Por su parte, Francisco Torquemada la considera un ser querido, aunque cree que ella no le comprende: «Hija de mi alma [...] tú no comprendes lo que es un buen rasgo de caridad, de humanidad [...] Ahí te quiero ver...» (2003a: 40).

En cuanto a *Torquemada en la cruz*, el narrador la presenta aquí ya casada con Quevedo. Este narrador evalúa en esta ocasión a Rufina junto a su esposo: «hija y yerno eran

dos pedazos de pan» (2003a: 257). La única información adicional que provee el narrador en esta novela es una descripción muy sintética del personaje: «cogida el brazo de su diminuto esposo, y rebozada en su toquilla de color rosa» (2003a: 256). En *Torquemada en el purgatorio*, por otra parte, se la presenta como a la esposa de Quevedo e hijastra de Fidela, evaluada como alguien abnegado, fiel: «un ser débil y ligado a él por ley de obediencia» (2003a: 526). No se ofrece retrato ni semblanza del personaje tampoco en esta novela. Desde el punto de vista de los otros personajes, su padre piensa que su hija es celosa, avariciosa y egoísta: «no ve con buenos ojos al hijo varón [...] pensaba la niña que todo iba a ser para ella cuando yo cerrara la pestaña [...] es de lo más egoísta esa mocosa! Yo no sé a quién sale» (2003a: 551-552).

Por último, en *Torquemada y San Pedro* el narrador la presenta como a una fiel hija que cuida de su padre en una difícil situación vital. Se ofrece una evaluación positiva de ella también aquí: «era buena como el pan» (2003a: 732). Tampoco se ofrece semblanza del personaje –algo normal, dentro de una serie novelesca–, así como etopeya ni descripción física. En todo caso, el punto de vista de *Gobsek* resulta importante. Torquemada considera aquí a su hija un dechado de las mejores virtudes: «eres la única persona que me quiere de veras [...] un ángel, como quien dice» (2003a: 731). No obstante, cuando se encuentra cercano a la muerte, transforma su opinión acerca de Rufina, creyéndola una persona interesada tan solo en su dinero: «¿Crees que me engatusas con tus arrumacos de gata ladrona? ¡Te relames, preparando las uñitas!» (2003a: 791); «esa sanguijuela de Rufina» (2003a: 793).

Salomé Porreño

En *La fontana de Oro*, la voz narrativa vierte sus opiniones sobre el personaje al ir más allá de la descripción objetiva, ya que se emplean adjetivos valorativos y emotivos constantemente de carácter negativo. El narrador ofrece una semblanza sobre el personaje, así como una etopeya y retrato. Entre los calificativos, predominan los relacionados con la decrepitud, la decadencia o el anacronismo para describirla: «la misantropía amarga de Salomé» (1993b: 226); «No se sabe cuántos años habían firmado sobre aquel rostro.» (1993b: 219). Por lo que se refiere a la perspectiva ofrecida por los personajes, cabe señalar que el ex abate Gil de Carrascosa se muestra obsequioso y contemporizador en sus diálogos con ella y sus otras dos parientes en presencia de estas. En su ausencia, no obstante, su opinión sobre ella –así como sobre su hermana– es bien distinta: «Conozco mucho la noble entereza del carácter de ustedes y el tesón de sus principios [...]» (1993b: 254); «Esas viejas

son unos demonios» (1993b: 256). En cuanto a Clara, sus diálogos con ellas denotan que le producen miedo Salomé, su tía y su hermana: «¡Las señoras de Porreño! –pensó Clara con horror–; aquellas tan erguidas y finchadas» (1993b: 209). Por lo que se refiere a Elías, conocido como *Coletilla*, se muestra reverente siempre hacia ella: «¡Usías son tan buenas!...» (1993b: 228). Lázaro, en primera instancia, la considera –al igual que a su hermana– un ser bondadoso, noble: «Usías son la bondad y nobleza misma. ¡Cómo se conocen la alteza del origen y la excelencia de la sangre!» (1993b: 285). No obstante, los avatares de esta novela transforman esa opinión en animadversión, una circunstancia que guarda gran semejanza con el enfrentamiento de Pepe Rey con la fanática Perfecta: «aquellos demonios tienen la culpa de todo» (1993b: 422).

En poderoso contraste con la novela precedente, en *El Audaz* destacan los calificativos de belleza empleados por el narrador sobre Salomé, así como sobre su timidez: «joven celebrada por su belleza» (1993b: 541); «la de Porreño que por lo insulsa era muy a propósito para...» (1993b: 558). Fuera de esas observaciones, ningún personaje emite información significativa de relevancia acerca de la construcción de esta figura.

Marquesa de San Salomó

En *La familia de León Roch*, el narrador evalúa de forma continua al personaje como negativo: «mostraba un empeño maligno, una impaciencia de mujer quisquillosa [...] tardan en clavar su aguijón en el pecho de la amiga» (1994a: 252). En lo que se refiere a su descripción física, se la señala como atractiva y elegante: «La marquesa era joven, bonita, alta y bien distribuida de miembros» (1994a: 248). No se ofrece semblanza acerca de su vida, sin embargo. Desde las distintas posturas que encarnan los otros personajes, Gustavo Sudre la considera atractiva: «Comprendo la atracción invencible de una mujer como la marquesa de San Salomó...» (1994a: 113); no obstante, sus diálogos con ella, en tono de confianza íntima, revelan continua disputa: «En asuntos de mi familia, mi familia decidirá» (1994a: 252). Por su parte, Agustín Sudre, padre de Gustavo, la cree inconveniente: «Ya sabes que Gustavo tiene relaciones con la marquesa de San Salomó, relaciones que no quiero calificar» (1994a: 218). Pepa Fúcar, por otro lado, la considera una descarada: «sabrás los escándalos de la de San Salomó con Gustavo en la misma casa de tus padres políticos» (1994a: 162).

En *La desheredada*, el narrador muestra a Pilar como uno de los escogidos visitantes que recibe la también marquesa de Aransis (1994a: 589), aunque no efectúa etopeya, descripción ni valoración sobre la marquesa aquí. En cuanto a *La de Bringas*, el narrador

presenta a Pilar como una persona imitada en el vestir (1994c: 92). No se efectúa etopeya, descripción ni valoración sobre el personaje tampoco en esta ocasión, aunque sí es posible hallar el punto de vista de una figura como la marquesa de Tellería, quien considera a Pilar ejemplo de elegancia: «Me ha dicho la de San Salomó que el Bareges se llevará mucho este verano» (1994c: 64). No obstante, la doblez de su discurso permite que tal afirmación deba interpretarse de forma opuesta: «La función, bonitísima; pero ¿no vio usted cuánto mamarracho? [...] La de San Salomó estaba también muy estrepitosa. No he visto en mi vida mayor *pouff*¹⁷²» (1994c: 74).

En lo que se refiere a *Lo prohibido*, el narrador informa de un personaje inquieto y bullicioso, una mujer ávida por las compras (1994c: 319), así como por las reuniones sociales –*los jueves de Eloísa*– que se celebran en la casa de Eloísa Bueno de Guzmán (1994c: 334); la evalúa: «la marquesa de San Salomó, cada vez más intransigente y más encastillada en la integridad de su ideal católico-monárquico» (1994c: 347); «era persona de manga muy ancha» (1994b: 502); «la maliciosa marquesa» (1994c: 518). Desde el punto de vista de otros personajes, Trujillo es la única voz que da cuenta de ella. Esta chismosa figura afirma que la marquesa es, a su vez, una persona que difama a otras: «hasta hace pocos días no ha salido en la Gaceta. Ya sabe usted que la Gaceta es la boca de la de San Salomó» (1994c: 590).

En *La incógnita*, el narrador realiza un retrato actualizador de ella, además de valorarla: «ya bastante ajadita, pero siempre guapa, rajando con la lengua a todo el que coge por delante» (2001b: 351); la considera una persona ambigua, difamadora: «Alardea de entender de política; mas de sus explicaderas no puedes colegir si es carlistona furibunda o anarquista frenética» (2001b: 351). Además, el narrador informa de que también ella es objeto de difamación: «le sacaron a la de San Salomó todito el pellejo, como a San Bartolomé» (2001b: 371). En *Torquemada en el Purgatorio* no se produce ningún discurso del narrador acerca de este personaje. En *Halma*, el narrador la califica negativamente aludiendo asimismo a su expresión verbal: «una cursi por todo lo alto, queriendo hacer grandes papeles con mediana fortuna, echándose las de mujer superior porque merodeaba frases en novelas francesas y tenía en su tertulia media docena de señores entre políticos y literarios que poseían cierto gracejo para hablar mal del prójimo» (1979: 226). Tanto en esta novela como en la del ciclo de *Torquemada* las intervenciones de los personajes sobre la marquesa son breves e insustanciales en cuanto a que no plasman ningún dato enriquecedor sobre la dimensión de la perspectiva.

¹⁷² En cursiva en el original.

Tomás Orozco

En *La incógnita*, el narrador presenta al personaje como al marido de Augusta Cisneros, hijo del estafador Joaquín Orozco. Le evalúa de forma positiva, así como su carácter: «todo rectitud, nobleza y veracidad [...] trato afabilísimo y otros adornos personales» (2001b: 296); «es un cumplido caballero [...] una excepción dentro de la actual sociedad» (2001b: 300). La restricción de la perspectiva subjetiva se patentiza en su juicio sobre el personaje, que fluctúa durante toda la novela, una visión que aporta verosimilitud y dota de sentido la función de revelación de *Realidad*: «no veo bien todo el original: hay algo que permanece en la sombra [...] ¿Es una conciencia sublime, o un vulgar misántropo?» (2001b: 408-409). Se efectúa, por otra parte, una semblanza de Orozco: «no es muy ilustre el abuelo del amigo Orozco. Su abuelo hizo mediana fortuna en el comercio menudo. Su padre se enriqueció con negocios poco limpios [...] su fortuna, por la calidad de los materiales que la formaron veinte años ha, pesa bastante sobre su conciencia» (2001b: 349). Asimismo, el narrador realiza un retrato del personaje: «su cara misma, que tanto me recuerda [...] el tipo judaico, hermoso y puro [...] barba poblada y larga, nariz de caballete y un tanto gruesa, ojos apagados» (2001b: 406). Desde el punto de vista de los personajes, en otro sentido, Augusta Cisneros –en su ausencia– le cree un gran hombre, generoso y modesto: «no le gusta que le alaben sus acciones benéficas, ni aun que le den gracias por ellas [...] es un santo» (2001b: 418). Por su parte, el proxeneta José Amador, *el pollo malagueño*, le considera sospechoso del crimen de Federico Viera: «Pues un amigo mío [...] me ha dicho que vio a don Tomás a las once de la noche, en una calle que desemboca en el propio lugar del crimen. Iba bien embozado en su capa, con otro *chavó*» (2001b: 450). Además, un personaje del que no se ofrece nombre cree que oculta algo: «Ya no engaña a nadie –añadió– con aquella capita de perfecciones que usa. Hijo de tal padre [...] no podía salir bueno [...] es hombre de buena fe y de cortísimos alcances» (2001b: 370).

En lo que se refiere a la novela dialogada *Realidad*, la disposición dramatizada de esta elimina necesariamente la perspectiva del narrador. En cambio, los personajes ofrecen perspectivas numerosas y variadas sobre Orozco. Así, v. gr., Federico Viera* –en su ausencia– le considera un hombre inmejorable: «un hombre tan bondadoso, tan digno de respeto y amistad» (Pérez Galdós, 2001b: 576-577). El estafador Joaquín Viera, padre del anterior, piensa de un modo opuesto –debido a un negocio fallido con él–: «Me equivoqué al suponerte prendas extraordinarias» (2001b: 688); «qué daño me has hecho! [...] Dios te lo perdone» (2001b: 694). En su ausencia, le cree astuto y hábil: «Este cuákerio maldito me tapa todas las brechas...» (2001b: 693). Por su parte, Augusta Cisneros le cree también en

esta novela un ser esencialmente bondadoso, superior: «Si la conciencia te quita el sueño a ti, a ti, que eres tan bueno, ¿quién, dímelo, quién dormirá en este mundo?» (2001b: 557); «hay que rendirse a tu bondad y a tu entendimiento, que ya me parecen sobrenaturales... ¡Qué hombre! ¡Qué gloria para mí tenerte...!» (2001b: 705). En lo que respecta al importante punto de vista de Manolo Infante, en su ausencia le cree alguien con buenas intenciones pero que no puede cambiar el mundo, alguien por quien no siente apego: «le tengo por persona estimabilísima. Pero te diré... Yo no hago la sociedad. La pícara está formada ya» (2001b: 577); «Conmigo es un amigo de tantos. Le debo las atenciones usuales y corrientes en sociedad; pero nada más» (2001b: 578). Leonor, *la Peri*, cree que el personaje es un ladino farsante: «se pierde de vista, y gasta unas como caretas de hombría de bien, con las cuales emboha a la gente» (2001b: 734). Este complejo prisma ofrecido lo completa Cornelio Malibrán, quien en su presencia se muestra cortés: «No tiene que agradecerme su colocación... Yo lo he hecho por usted» (2001b: 543). En su ausencia, sin embargo, le cree un hipócrita egoísta, además de estúpido: «Ves a Orozco, a quien todos llaman la mejor persona del mundo? Pues es que se ha impuesto ese papel, y lo sostiene por algo que se asemeja a la vanidad del artista [...] Todos hacemos un altar donde nos ponemos a nosotros mismos» (2001b: 546).

En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el narrador no ofrece información alguna acerca del personaje. Desde el punto de vista del resto de personajes, tan solo Rafael ofrece una aportación acerca de Orozco. Piensa este que Tomás es el dueño de una casa en la que alguien como Malibrán puede haber difundido infamias acerca de la familia Del Águila: «Malibrán, o algún otro deslenguado, ha dicho algo en casa de los Romeros, en casa de San Salomó, de Orozco tal vez...» (2003a: 501). Por último, en *Torquemada y San Pedro*, el narrador le presenta como al esposo de Augusta Cisneros, personaje relacionado con cierto acontecimiento pasado no especificado que sí aparece de forma presencial en esta novela. Este narrador no realiza semblanza del personaje, así como tampoco evaluación o descripción de este. Un ayuda de cámara francés es la única perspectiva existente en esta novela que vierte su opinión sobre este personaje. Según él, Orozco es el esposo de una mujer con un pasado llamativo: «Es la de Orozco [...] Dama de historia, ¿eh?» (2003a: 625).

Zalamero

En *El doctor Centeno*, el narrador presenta al último de los personajes revisados en este apartado en lo que parece una historia perteneciente al pasado –en el presente narrativo, veinte años después, ya es ministro– como un joven educado y bien parecido que se aloja en

la pensión de doña Virginia, de la que es presumiblemente amante. El narrador realiza una etopeya de él, además de un retrato: «ordenadísimo, puntual en todo [...] buen mozo, de facciones bonitas y correctas, rubio» (1994b: 442); «El bondadoso Zalamero» (1994b: 466). Esta misma voz narrativa lo evalúa también negativamente: «al relamido y moderadísimo Zalamero» (1994b: 488). No se añade semblanza sobre el joven galán. En cuanto a los otros personajes, Felipe Centeno –mediante el discurso indirecto libre– cree que las lecturas de Zalamero son aburridas: «Muchos volúmenes y apuntes tenía Zalamero; pero ¡qué cosas tan insulsas!» (1994b: 453). Por su parte, Alejandro Miquis lo considera –erróneamente– un amigo que podría ayudarle: «habla con Arias y con Zalamero, y píntale la situación» (1994b: 523).

En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, el narrador presenta a Zalamero como condiscípulo en la universidad de Juanito Santa Cruz, un estudiante aplicado que asciende rápidamente como funcionario del estado, y que se casa con la hija de Ruiz Ochoa. El narrador enjuicia al personaje en esta novela: «juicioso y circunspecto como pocos [...] formalito» (1993a: 3). En cuanto se refiere a los personajes, Bárbara Santa Cruz –sin muestra de discurso directo– pone como ejemplo de aplicación y estudio a Zalamero en los primeros compases de dicha novela.

Conclusiones parciales

Si se considera el cuidado superlativo que Pérez Galdós depositó en la caracterización expresiva de buena parte de sus personajes –muchos de estos revisados en el apartado destinado para ello–, no ha de sorprender que las voces discursivas ajenas –esto es, el narrador y otros personajes– otorguen importancia a esa dimensión, toda vez que provienen del mismo numen. En ese sentido, resulta notoria la abundancia de valoraciones que sobre ese aspecto se realizan. Como norma general, resulta constatable que existe coherencia entre cómo se expresa un personaje y cómo los demás perciben eso.

En otro sentido, el mosaico que conforman los diversos puntos de vista ofrece una panorámica desigual ante ciertas figuras galdosianas, una vicisitud que no parece obedecer a un propósito sistemático. Así, el grado de vinculación a la trama o el peso protagónico no parece guardar relación con esta circunstancia, ya que caracteres como Manuel Pez o Ido del Sagrario, secundarios en todo momento, son contemplados de forma muy semejante por cuantas voces novelescas les rodean. Tal vez, el hecho de que no exista un criterio homogéneo acerca de algunos de esos personajes sea un efecto deseado, una faceta de

penumbra que, en rigor, enriquece los matices de este universo. Por otro lado, debe aludirse al rasgo de verosimilitud que supone el modo en el que la mayoría de los personajes emiten juicios acerca de otros. De esta forma, si, por ejemplo, un Ramón Villaamil obsesionado con su puesto valora negativamente a alguien, ese proceso está mediatizado por sus circunstancias personales. Al margen de este caso, además de las circunstancias, el carácter esencial de alguno de ellos obra en ese sentido, lo que dota de gran verismo a unas figuras que ejercen una autonomía auténtica de cara al lector. Así, el metódico Francisco Bringas apreciará desorden, despilfarro en otros, y así, sucesivamente. Como queda de manifiesto, el perspectivismo supone una fuente de construcción del personaje de gran valor.

4.7 ACCIONES Y RELACIONES

4.7.1 *Acciones*

En este apartado, en el que se ofrecen consideraciones acerca de las acciones y actividades habituales o profesionales de las figuras recurrentes, se aborda uno de aquellos elementos que se enmarca en la dimensión de la inferencia lectora. Así, como resultado de la conocida oposición contar/mostrar surgen las posibilidades interpretativas acerca de las acciones o actividades del personaje, que albergan la capacidad de proveer interesantes informaciones sobre este, o, incluso, corregir ciertos supuestos provistos desde los diversos discursos del narrador y de los otros caracteres novelescos.

La relación de acciones, actos y hechos llevados a cabo por un personaje proviene de las distintas voces discursivas presentes en la novela. Como fruto de esa mediación, resulta factible que, en muchas ocasiones, estas incorporen valores o juicios acerca de dichas actuaciones. En ese sentido, se trata de una suerte de modalización que se aleja del texto meramente objetivo, un intervencionismo cuya existencia en la novelística de Galdós es notable, incluso en el período más cercano al naturalismo. Las figuras galdosianas, habitantes de un entorno por lo general urbano, en el que las relaciones sociales son harto frecuentes, dan cuenta constantemente de la vida de los demás, opinando sobre aspectos tan variados como la fortuna económica, la situación sentimental, el desempeño laboral o incluso las particularidades discursivas de uno u otra figura, rasgo este del que se ofrece amplia relación en este estudio. Con todo, el lector cuenta en última instancia con la potestad de inferir una interpretación de las acciones del personaje, las cuales son susceptibles de contrastarse con los posibles puntos de vista que, desde la novela, se vierten al respecto. De este modo, el ámbito de la acción —en el que cabe contemplar tanto las acciones no

discursivas como los hábitos, además del ejercicio de una profesión–, así como el de las relaciones, tratado en el siguiente apartado, perteneciente a su vez al *mostrar* –como oposición al *contar*–, resulta una dimensión abierta. Así, el lector puede construir su valoración particular, aun a pesar de que esa relación puede estar mediatizada por partida doble: en la novela no existe una voz verdaderamente *ajena* o neutra. Por otra parte, en ocasiones –de forma más notoria en las novelas de tesis– se pretenderá *conducir* a dicho lector hacia lo que cierta acción supone. Empero, parte de la grandeza de la literatura reside en ese poder de compleción que el receptor posee.

A la hora de ofrecer en estas páginas una revisión acerca de cómo las acciones contribuyen a la construcción de las figuras de reaparición más relevantes, se pretende, ante todo, que este análisis proyecte un significado añadido, más allá de una mera relación de acciones de carácter empírico. Con ese objetivo, se establecen dos perspectivas principales aquí como determinantes. En una de estas, se ha de dar cuenta de aquellos casos en los que las acciones o hechos se oponen a lo que se afirma de una figura, provenga esta información del narrador o de otros personajes. La otra faceta, por otro lado, atiende a la evolución de las acciones en el marco de la trayectoria global del personaje, que comprende todas aquellas novelas en las que aparece. Sobre este punto, ha de considerarse si un cambio en una u otra obra conlleva un sentido significativo acerca del sentido o interpretación que cabe realizar sobre la figura correspondiente. A resultas de estas condiciones señaladas, se ofrecerá una relación, en primera instancia, de aquellos casos que carecen de elementos destacables en torno a los dos componentes indicados. Con posterioridad, se revisan los personajes con características importantes al respecto.

Figuras con acciones y desarrollo irrelevantes

Un carácter como Arnaiz *el gordo*, comerciante introducido en *Tormento*, abre este capítulo en donde las acciones, actuaciones o hechos no suponen una contraposición con las perspectivas proyectadas desde el discurso novelesco. En *Tormento*, Arnaiz realiza acciones características de un comerciante rico retirado. En cuanto a *Lo prohibido*, nada destacable adicional puede inferirse, fuera de que es considerado como una persona digna de confianza. Las acciones del personaje, tanto las directas como las referidas, entran en consonancia por completo con sus características, circunstancia aplicable, por último, a *Fortunata y Jacinta*, obra en la que tan solo se da cuenta de su desempeño profesional, sin más información destacada.

El siguiente personaje revisado es Basilio Andrés de la Caña, de cuyas acciones en *El doctor Centeno* puede deducirse su fervor por los parlamentos discursivos. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, no cabe duda de que la actividad más sobresaliente del personaje reside en discutir, así como en extenderse en profusas parrafadas. En *Miau*, así como en *Ángel Guerra*, sus acciones se derivan de su cambio de fortuna –retorna al funcionariado–, y se muestra respetuoso, a la par que considerado, con el protagonista de esta novela, Ramón Villaamil.

Por lo que respecta a Cándida García Grande, puede afirmarse que sus acciones en *El amigo Manso* parecen corroborar el discurso subjetivo del narrador homodiegético, en el sentido de que miente como *modus vivendi/operandi*; todas sus acciones están relacionadas con la obtención de un beneficio monetario, de un modo evidente o a largo plazo. En cuanto a *Tormento*, actúa como referente de buen gusto, pues acompaña a amigos en la inauguración de nuevas viviendas. Por último, en *La de Bringas* se muestran enormemente servicial, adulatora, en su línea de comportamiento esperado.

Por su parte, de Cándido Samaniego, una de las numerosas figuras galdosianas que encarnan los negocios financieros de dudosa credibilidad, se puede comprobar que sus acciones se corresponden de forma inequívoca con las distintas perspectivas esgrimidas. Así, en *Lo prohibido* se muestra el devenir de alguien que se torna estafador. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sus acciones delatan a alguien con pocos escrúpulos.

Otra figura cercana a ese entorno de moderna picaresca la constituye Carlos María de Cisneros, cuyas actividades en *La incógnita* denotan a un burgués rico que practica diversiones y ejerce su poder de forma acorde a su posición. En cuanto a *Realidad*, sus acciones parecen consistir en entretenimientos característicos de un rico burgués. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, por su parte, resulta llamativa la indiferencia hacia las características como persona de Cisneros cuando este muere. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, por último, resulta destacable la trascendencia que queda, en forma de recuerdo, sobre la astucia del personaje.

La figura de Cornelio Malibrán, por su parte, fue introducida en el mundo galdosiano de las novelas contemporáneas como de la una figura netamente negativa, presentada en todo momento como imagen de cinismo social. En *La incógnita*, las acciones efectivas del personaje son de características eminentemente burguesas, así como las que se le atribuyen o refieren. En cuanto a *Realidad*, no cabe duda de que la acción que se revela como contraste en relación con *La incógnita* es el acoso y chantaje que el personaje realiza a Augusta Cisneros, patentizado precisamente al transformarse el punto de vista narrativo en mimético.

Por lo que respecta a *Torquemada en el purgatorio*, la acción más llamativa del personaje consiste en la difamación, una actividad ya habitual en Malibrán.

En cuanto a Cristóbal Medina, sus acciones en *Lo prohibido* muestran a alguien movido por la estrategia y el ansia de lograr adquisiciones materiales. En cuanto a *Ángel Guerra*, sus acciones se ciñen a ritos sociales convencionales. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, sus actividades muestran su doble faceta de hombre social y comerciante. Al igual que en los ejemplos precedentes, no se trata el suyo de un caso en el que los distintos puntos de vista dibujen una imagen distinta a la reflejada por sus hechos.

Un personaje como el de doña Nicanora, por otro lado, presenta ciertos aspectos dignos de ser revisados. Las acciones de la esposa de Ido del Sagrario en *El doctor Centeno* denotan a una persona acostumbrada a mandar y delegar, que prefiere la palabra a la acción. En cuanto a *Tormento*, sus acciones son propias de una persona astuta y chismosa, lo cual se corresponde con la opinión esgrimida por diversos personajes. En *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, Nicanora lleva una vida callada y mísera de ama de casa, circunstancia que no resulta obstáculo para que se viertan toda clase de opiniones desfavorables acerca de ella. En todo caso, tanto los distintos puntos de vista como sus acciones dan forma a un todo que se compenetra adecuadamente, ya que son reflejo del carácter de Nicanora, así como de la difícil vida que soporta.

Eloísa Bueno de Guzmán, por su parte, representa un caso que, posiblemente, hubiera ofrecido mayores posibilidades en posteriores intervenciones. No obstante, la única acción asociada a su personaje en su reaparición, en *Torquemada y San Pedro*, está vinculada a la trascendencia escandalosa de sus actividades pasadas en *Lo prohibido*. Así, tras los hitos sociales, sus distintas acciones y posterior caída, elementos todos ellos contrastados por las distintas perspectivas vertidas en dicha novela, su fortuna ulterior queda reflejada tan solo, en forma de eco, en boca de una opinión ajena.

Así como Eloísa, una figura como la de Federico Viera —a pesar de su protagonismo en *La incógnita y Realidad*— ve truncado su desarrollo tras estas dos novelas. Las acciones efectivas de Viera en *La incógnita* contrastan poderosamente con las de *Realidad*, un fenómeno perfectamente explicable a partir del mecanismo de ocultación/sospecha y mimesis en que se basan ambas novelas. En ese sentido, si bien en la primera novela Viera es un hombre social, en la segunda es alguien debatido por los numerosos problemas que atenazan su vida, una dimensión que se revela en la presentación dramatizada de sus intervenciones. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, por último, su única acción atribuida está relacionada con su pasado y sus frecuentes deudas.

En cuanto a Gonzalo Torres, sus acciones responden de modo exacto a la perspectiva negativa que, en general, se ofrece acerca de él. En el caso de *Tormento*, el narrador le presenta como un cesante de dudosas intenciones. Además, realiza ciertos negocios gracias a la mediación de Mompous. Por otro lado, se le presenta como visita habitual en la casa de los Bringas, en donde somete a Amparo a un incesante y molesto escrutinio ocular. Se trata del personaje que inicia la transmisión del chisme sobre la relación pasada de Amparo Sánchez Emperador con Pedro Polo. En *La de Bringas*, sus actividades de usura, así como de difusión de rumores negativos, se adecuan a su perfil, una línea proseguida en *Lo prohibido*, en donde sus acciones principales son la usura, la estafa y la difamación. De una forma más específica, se relaciona su amistad con José María Bueno de Guzmán —a quien traiciona—, así como el expolio que efectúa sobre los bienes de Eloísa. Por otra parte, se da cuenta de acciones suyas pasadas, merced a las cuales ascendió económica y socialmente. Por último, huye de España tras realizar una monumental estafa que arruina, entre otros, a José María Bueno, protagonista de esta novela. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* Torres tan solo está implicado en un negocio de tierras, actividad que se vincula, con acierto, a su mala reputación.

En el caso de Isabel Godoy, por otra parte, parecen corresponderse sus acciones con las valoraciones que sobre ella se ofrecen, vinculadas con ciertas excentricidades. En lo que se refiere a sus acciones de *El doctor Centeno*, ha de indicarse que estas responden a los juicios que se profieren sobre ella. En cuanto a *Tormento*, sus acciones denotan asimismo que solo queda de ella su manía higiénica. Por último, la acción detallada del personaje en *Lo prohibido* reproduce el consabido esquema de peculiaridades: se da cuenta de una herencia dejada a Constantino Miquis que se reduce a unas cómodas y una mesa.

La siguiente figura aquí revisada corresponde a José Bailón, antiguo sacerdote y prestamista de carácter decididor y extravertido. De las acciones del personaje en *Torquemada en la hoguera* puede colegirse que se trata de un oportunista, más que de alguien con una vocación clara en la vida. En ese sentido, una analepsis introducida en esa novela ofrece información acerca de su pasado como revolucionario, estafador o incluso ladrón. En todo caso, en esta novela destaca por sus dotes dialécticas, que sirven de modelo a Francisco Torquemada. En cuanto a *Realidad*, la única acción que puede atribuirse al personaje es la que se pueda inferir de su relación con Francisco Torquemada. En lo que se refiere a *Ángel Guerra*, por su parte, resultan destacables las acciones del personaje como contertulio político, así como las propias de la usura. Por último, en *Torquemada en la cruz* resulta llamativo que su trascendencia se sintetice en su influencia como corrector de estilo.

José M^a Bueno de Guzmán es revisado, en lo que a este respecta, a tenor de su escaso desarrollo posterior a *Lo prohibido*. En dicha novela, sus continuos escauceos tras las hermanas Bueno –Eloísa, Camila y María Juana– denotan una ausencia de dirección o criterio claro por su parte. Su errático camino, en el que quedan reflejados hábitos corrientes en la alta burguesía, concluye de forma grotesca con su parálisis y muerte. En cuanto a *La incógnita*, la falsa o auténtica atribución de un crimen al personaje¹⁷³ resulta irónica, dado su historial pasado de errores. En cuanto a *Ángel Guerra*, el recuerdo que se ofrece acerca de sus actividades se sintetiza en los males que soportó su familia en aquella época.

Una figura de índole distinta la representa José M^a Manso, el ambicioso hermano del protagonista de *El amigo Manso*, cuya dinámica de acciones en dicha novela establece su hacer en posteriores apariciones. En la novela aludida, su devenir está supeditado a tres grandes movimientos. En primer lugar, su regreso a la patria tras 20 años como emigrante en Cuba. En segundo lugar, su búsqueda y consecución de notoriedad dentro de la esfera social y política del poder. Por último, la seducción frustrada y adúltera que lleva a cabo sobre la persona de Irene, el amor platónico de Máximo, su hermano. En sus reapariciones, el mayor de los Manso prosigue un patrón acorde con ese planteamiento, que subraya a alguien que, en definitiva, ansía la notoriedad. De esa forma, en lo que se refiere a *Ángel Guerra*, sus acciones son las propias de alguien acostumbrado a obtener beneficio a cambio de estas, otro tanto que puede inferirse de las acciones de este en *Torquemada en el Purgatorio*, marcadas por su carácter de relaciones comerciales. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, la única conclusión inferible –tan solo se da cuenta de una visita de cortesía que realiza– es la relación persistente en el tiempo que mantiene con Torquemada.

El siguiente personaje aquí considerado es Leopoldo Sudre, modelo privilegiado de aristócrata indolente y disipado. Al margen de la retrospectiva que sobre su vida se introduce en *La de Bringas*, todas sus apariciones responden de forma homogénea a los atributos señalados sobre su configuración ficcional. Debe significarse, en todo caso, la nota singular que suponen sus acciones infantiles en la novela citada, ya que constituyen un juego intratextual eficaz de cara al lector. Por otro lado, circunstancias como los altibajos de su fortuna son oportunamente referidas en sus reapariciones, entre las que cabe mencionarse, incluso, un préstamo vinculado a Torquemada.

En el caso de María Egipcíaca Sudre, contemplada en esta división por su escasa trayectoria como figura recurrente, ya resultaba destacable el proceso de intensificación que

¹⁷³ La referencia proviene del narrador de esta novela, la voz no excesivamente fiable del autodiegético Manolo Infante.

experimentaron sus creencias en *La familia de León Roch*, su primera novela. Por ello, la reaparición de la joven en *La de Bringas*, en donde tan solo encarna a una muchacha entre otras similares –con sus actividades y comportamiento social afines– parece acrecentar en el lector galdosiano el panorama ya presente en la anterior obra de caída en el fanatismo. Esto es, gracias a esta suerte de coda literaria –que supone la recuperación de María Egipcíaca en unos instantes de su adolescencia–, el lector tiene el privilegio de considerar el fin de esta mujer como un resultado más paradójico si cabe, ya que a la luz, inocencia o apertura que representa esa primera juventud se opone la oscuridad, la irracionalidad o la muerte de su decadencia.

En cuanto a María Juana Bueno de Guzmán, su importancia menor ha de ser considerada como efecto del escaso valor efectivo de sus reapariciones, meramente referenciales. Si bien las acciones del personaje en *Lo prohibido* muestran a alguien poderosamente dominado por las conveniencias sociales y sus ritos, en *Ángel Guerra* resulta interesante que el narrador considere en retrospectiva sus acciones como un obstáculo para el protagonista de *Lo prohibido*. En lo que se refiere a *Torquemada* y *San Pedro*, María Juana es vinculada solo a un escándalo, lo que contrasta fuertemente con las pretensiones morales y éticas de este personaje en su primera aparición novelesca.

Nicolás Rubín, uno de los ejemplares más notables entre los clérigos galdosianos, tuvo su mayor protagonismo en *Fortunata y Jacinta*, en donde sus acciones y hábitos se corresponden con los de un ser básicamente epicúreo. Además de su actividad principal atribuida como clérigo y confesor, la acción principal por la que destaca en dicha obra es su intervención de guía, redención y reconversión en relación con Fortunata. Además de ello, el personaje destaca por su gran afición a la comida, así como por sus escasos modales. En *Torquemada en la cruz*, por otra parte, al margen de la actividad principal que se le atribuye –además de sus consabidos hábitos alimenticios–, acude a auxiliar religiosamente a su tía Guadalupe en su agonía, última intervención de relevancia para él, ya que en *Nazarín* tan solo se ofrecen referencias suyas. Su desempeño evidencia, al igual que en el caso de otras figuras galdosianas –v. gr., Pedro Polo o Manuel Pez–, el contraste entre la apariencia formal de su cargo y la línea de actuación que marcan sus aficiones.

En cuanto a Pepe Moreno Rubio, su menor relevancia sobre este punto está relacionada con el hecho de que en sus numerosas apariciones novelescas –hasta siente, comprendidas entre *La familia de León Roch* (1878) y *Ángel Guerra* (1891)– su intervención responda a la funcionalidad asociable al tipo galdosiano del médico, que, tanto él como Augusto Miquis desempeñan como ejemplo de humanidad y profesionalidad. Si bien son

predecibles sus acciones en relación con la práctica de la medicina, es destacable su perspectiva humana, que se refleja en las diversas muestras de consejos morales y espirituales que dispensa. Por otro lado, en tanto perteneciente a un estamento consolidado en el marco de la burguesía, efectúa acciones características dentro de ese marco como participar en tertulias o asistir a comidas; no debe olvidarse, en todo caso, que todos sus pacientes novelescos pertenecen a la alta sociedad, una circunstancia que le disocia en este sentido del simpático Miquis.

La marquesa de San Salomó, por su parte, ilustra otro ejemplo de figura que se atiene de forma constante y previsible a las características que la marcan. En ese sentido, sus acciones revelan a alguien de escasa moral a la par que elevado rango social. De ese modo, actividades como pasar estancias en el norte de España, viajar a París de compras o asistir a continuas reuniones de índole lúdico forman parte de su construcción como figura galdosiana. Mujer de gran tono, quizá el lance más llamativo de su trayectoria novelesca sea el incluido en su primera aparición, en *La familia de León Roch*, en donde se desvela una relación extramarital que mantiene con Gustavo Sudre.

Tomás Orozco, por otro lado, figura de importancia fundamental en el binomio formado por *La incógnita* y *Realidad*, es sumida en la irrelevancia en las reapariciones posteriores, razón por la que el curso de su actividad es de bajo perfil. En *La incógnita*, sus acciones efectivas –continuas obras de caridad y socorro de conocidos– contrastan vivamente con los rumores y difamaciones que menudean en la novela. En lo que se refiere a *Realidad*, no cabe duda de que la principal inferencia que puede extraerse tiene que ver con la sorprendente corroboración de su bondad auténtica, pero también con el conocimiento que posee acerca de la infidelidad de su esposa. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, el único aspecto destacable lo constituye la fama que tiene el personaje de organizar tertulias o reuniones sociales. Por último, en *Torquemada y San Pedro*, tan solo puede destacarse que Orozco trasciende por el escándalo social que ocurrió en el pasado.

Figuras con acciones complejas y/o desarrollo en la reaparición

La primera de las figuras que forma parte de esta revisión es Alejandro Sánchez Botín, cuyas primeras acciones, de carácter velado, tienen lugar en *La desheredada*. Sobre esta novela es preciso indicar que la actividad del personaje supone un contraste evidente en relación con las perspectivas ajenas. Así, aunque se le juzga negativamente, sus acciones hacia Isidora, eje fundamental de estas, son efectivamente positivas: la trata con respecto, le facilita dinero, alojamiento, o su perdón. En lo que se refiere a sus otras novelas, se le

presenta intentando descollar en política, pero asimismo inmerso en actividades cercanas al libertinaje, además de participando en reuniones vinculadas con la alta burguesía. Se denota el gran poder e influencia que posee en obras como en *Miau*.

Por lo que se refiere a Augusta Cisneros, cabe indicar que las acciones efectivas del personaje en *La incógnita* son las corrientes de una dama de la alta burguesía, papel que ella juega. En cuanto a *Realidad*, resulta llamativo el contraste entre la subjetividad del narrador autodiegético en *La incógnita* y las acciones soterradas de Augusta en esta última novela, toda vez que se manifiesta su relación adúltera en esta ocasión. En cuanto a *Torquemada* y *San Pedro*, resulta destacable que efectúe actividades propias de una subalterna en esta ocasión, debido, tal vez, a que su cercanía y amistad hacia la familia Torquemada la llevan a realizar funciones de ese tipo como atender a las visitas o cuidar del segundo de los Valentín Torquemada.

Augusto Miquis, en otro orden de cosas, se caracteriza en *La desheredada* por unas actuaciones fundamentadas en ayudar a los demás. Asimismo, realiza acciones en beneficio propio, aunque de carácter sensato siempre. A ese respecto, debe recordarse el abandono de la relación con Isidora Rufete. El conjunto de sus acciones denotan los movimientos propios de un joven profesional burgués que asciende en la escala social poco a poco. En cuanto a *El amigo Manso*, sus acciones siguen la línea esperable de su profesión. En *El doctor Centeno*, efectúa la única acción que se le puede atribuir proviene de su hermano poeta, que le recuerda de niño: «andaba por aquí mi hermanillo Augusto enredando» (1994b: 597). En *Lo prohibido*, en cambio, las acciones del personaje giran, sobre todo, en torno al tiempo libre; así, se le sigue en el curso de excursiones, deporte y otras actividades afines. En cuanto a *Fortunata* y *Jacinta*, efectúa acciones propias de su profesión, al igual que en *Ángel Guerra* destaca el personaje por el empaque y serenidad con que admite las críticas, aun cuando estas sean desmedidas e injustas; este punto supone un matiz importante en cuanto a su carácter, que se enriquece con este aspecto. De *Torquemada* y *San Pedro*, por otro lado, puede colegirse que el personaje es hábil ocultando la entera gravedad del mal que aborda, un extremo aplicable también a su aparición en *Tristana*.

Una figura como la de doña Malvina, tratada acto seguido, resulta de interés por la oposición entre la perspectiva que, en general, se ofrece de ella y sus acciones efectivas. En efecto, las acciones de Malvina en *Fortunata* y *Jacinta* denotan a una buena persona que recibe un trato injusto por parte de Mauricio *la dura*. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, sus diversas actividades siguen la misma dinámica del mal recibido —en este caso, por parte de José Bailón— a cambio de una conducta justa. En *Tristana*, por último, su

desempeño como maestra de idiomas revela a alguien que sabe adaptarse para sobrevivir, una circunstancia que, nuevamente, resulta opuesta al punto de vista de la propia protagonista, quien la denuesta, a pesar de todo.

La figura de doña Perfecta, en otro sentido, guarda interés en este apartado debido, por un lado, al contraste inicial entre discurso y actividad que se produce en la novela homónima, y, por otro lado, debido a trascendencia significativa que su intervención breve tiene en *La familia de León Roch*. Si en el caso de *Doña Perfecta* resultaba necesario –así como muy efectivo, a efectos de intriga– confundir al lector el mayor tiempo posible mediante la oposición entre discurso y acción, en *La familia de León Roch* la dinámica empleada cuenta con una virtud distinta. En esta reaparición, gracias al factor intratextual, sabiamente dosificado, no resultan necesarios ni puntos de vista ni acciones significativas, ya que el sentido se ha generado al margen de ese texto.

Federico Cimarra, tratado acto seguido, supone uno de esos personajes que, lejos de quedar fijados como negativos unívocamente, presentan ciertos matices que los enriquecen. Las acciones de Cimarra en *La familia de León Roch* denotan a un hombre que ha soportado vicisitudes importantes para hallar un rumbo concreto en cuanto a su destino. En *El amigo Manso*, queda reflejado como un personaje de vida social movida dentro de las clases altas, con numerosos compromisos y acciones en esa línea. De su única aparición en *Tormento* cabe extraer que su futuro desempeño, en torno a la política, adquirió una base formal a través de prácticas como las descritas en su única escena en esta novela. En la única aparición formal del personaje en *La de Bringas*, más adelante, cabe extraer un comportamiento usual de un joven de clase alta: relaciones y juegos. En cuanto a *Lo prohibido*, las acciones escasas introducidas de Cimarra permiten inferir un cambio decisivo, que resulta una variación destacada en relación con su conducta previa. Así, el hecho de que perdone a Pepita o su reconciliación con su antiguo suegro, Pedro Fúcar, permiten ofrecer esa interpretación. En *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, se aprecia que el personaje cuida sus relaciones sociales. Como ha quedado reflejado, más allá de las perspectivas negativas que pudieran haberse esgrimido en su debut novelesco, el desempeño de Cimarra a lo largo de sus seis novelas permiten una lectura más compleja, y menos maniquea.

Por lo que se refiere a Federico Ruiz, se le considera en este apartado debido también a su evolución o desarrollo tras su primera novela, en su caso *El doctor Centeno*. De sus acciones en tal obra puede inferirse que se trata de una persona fuertemente fiscalizadora, si bien, en su caso, ello se traduce en una trayectoria de hábitos de acción dispersos: obstaculiza, reprende, denuesta, critica, o se burla de otros. Por otro lado, su labor como

astrónomo y escritor aficionado –entre otras aficiones– se puede vincular fácilmente con su carácter presuntuoso. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, su tendencia a la actividad variada se exagera hasta el límite. Las acciones del personaje en *Miau* le indican activo, como siempre, y con tendencia a realizar el bien en este caso, ya que ayuda, solícito, a Ramón Villaamil en su particular odisea ministerial. En su caso, sus numerosas actividades y empresas no parecen estar jamás valoradas positivamente por parte de ninguna perspectiva, razón por la que se le puede considerar como una figura de interés. A ese respecto, Federico Ruiz podría ser asimilado a esa tipología galdosiana de figuras de las que el lector obtiene solo la superficie, al igual que otras como Ido del Sagrario, Francisco Bringas, Manolo Peña, Juan Pablo Rubín, J. Villalonga o incluso el personaje de aparición simple José Relimpio.

Felipe Centeno debe ser revisado aquí, ya que la evolución de su actividad resulta de interés a lo largo de las cuatro novelas en las que interviene. En *Marianela*, se trata de un personaje construido en torno a sus esperanzas de cambio, vertebradas a partir de su inminente emigración para convertirse en médico en Madrid. En suma, promesas y huida en última instancia le convierten en alguien coherente. En *La familia de León Roch*, sus acciones denotan a un muchacho trabajador aunque insatisfecho, ansioso por adquirir conocimientos. A sus labores de lacayo debe añadirse su fervor por los libros y el aprendizaje que ansía, una faceta que aporta coherencia, toda vez que esto se refrendará en *El doctor Centeno* y su etapa escolar bajo la tutela de Pedro Polo e Ido del Sagrario. Además de su breve desempeño como estudiante, destaca en esta novela por su labor servicial, dimensión que se proyectará asimismo a *Tormento*, novela en la que concluye su trayectoria. No cabe duda de que la actividad de Felipe experimenta un desarrollo desde el lejano entorno de Socartes hasta los distintos espacios de Madrid, una circunstancia que resulta coherente en su relación con la perspectiva que tanto los narradores como otros personajes manifiestan sobre él.

Francisco Torquemada constituye posiblemente el carácter más complejo y desarrollado en las novelas contemporáneas, lo que se corrobora en las diversas facetas que se abordan en este estudio. En cuanto se refiere a sus actividades, acciones y hechos, puede afirmarse que Torquemada debe ser vinculado a la transformación, entendida esta como forma de obtener recompensas materiales, reconocimientos sociales y beneficios espirituales, en última instancia. En ese sentido, no cabe duda de que no se trata de un personaje estático, que pueda definirse de acuerdo a unos valores previsibles. De las acciones del personaje en *El doctor Centeno* es deducible que se trata de alguien de pocos escrúpulos. En *La de Bringas*, en cambio, muestra un rasgo de bondad al flexibilizar el plazo de

devolución de un préstamo a Rosalía. En *Lo prohibido*, sus acciones reflejan el proceder de alguien sin escrúpulos. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, las acciones directas del personaje no existen; antes bien, son referidas y, por lo tanto, ausentes. En la novela *Realidad*, sus actividades resultan convencionales y adecuadas a su actividad usual. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, gran hito dentro de su devenir novelesco, sus acciones, inusuales debido a su desesperación, pretenden lograr algo infructuosamente. Tal como refiere Domingo Ynduráin, la acción principal del personaje en esta novela –al margen de su actividad habitual como usurero– consiste en la búsqueda infructuosa de un acercamiento con Dios para que este salve a su hijo enfermo (Induráin, 2003: XII). Las acciones del personaje en *Torquemada en la cruz* están encaminadas a su cambio personal. En *Torquemada en el purgatorio*, las acciones de Torquemada parecen las de alguien acorralado, ya que parecen forzadas por otros –sobresale aquí Cruz del Águila– en su mayoría. En *Torquemada y San Pedro*, finalmente, sus acciones se encaminan a negociar con Dios su vida y salvación. Al igual que sucede con otras grandes figuras galdosianas, la contraposición entre las distintas perspectivas –narrador y otros personajes– y el proceder de Torquemada no producen un efecto de extrañeza en el lector, ya que los múltiples rasgos de este han sido plasmados en profundidad. El conocimiento que el lector posee del personaje es amplio, merced a la propia voz de Torquemada, las ambiguas valoraciones de los distintos narradores o incluso desde el punto de vista de sus múltiples enemigos. De ese modo, su proceder es coherente, toda vez que supone la plasmación efectiva de un carácter novelesco del que se ofrecen todos los pormenores.

Una figura unida en gran parte a Torquemada es Guadalupe Rubín, cuyas acciones merecen una revisión particular por su desarrollo. En *Fortunata y Jacinta* ejerce una voluntad evidente de dominio sobre los demás, lo que se prueba, en especial, en el caso de Maxi, Papitos o incluso Fortunata. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, sus acciones son pasivas, ya que tan solo se ofrecen referencias acerca de su conexión con Torquemada. En el caso de *Torquemada en la cruz*, en cambio, la única acción en la que se encuentra implicada –al margen de su agonía y muerte–, en virtud de la cual pretende unir a su amigo con la familia del Águila, revelan una faceta quizá más fraternal para este personaje. Por último, resulta llamativo que Lupe aparezca transmutada en *Torquemada en el purgatorio* –Torquemada la confunde con un camarero–, lo que indica esa influencia que ha podido dejar en la mente del prestamista.

Otro personaje de distinto sentido lo conforma Gustavo Sudre, un petulante abogado cuyos asuntos privados parecen ofrecer una dimensión distinta sobre el sistema de valores

que él representa. En ese sentido, en *La familia de León Roch* sus principales acciones consisten en recriminar la escasa moralidad de León Roch, advertirle, amenazarle, asumir la defensa de Federico Cimarra en la causa de este contra Pepa Fúcar, o realizar discursos de orden socio-político. Por otro lado, mantiene relaciones extra matrimoniales con Pilar San Salomó, una circunstancia que el narrador no juzga, aunque sí otras figuras como León o Pepa. En cuanto a *La de Bringas*, Sudre es presentado acometiendo acciones que denotan su precocidad –estudios, elocuencia–, y viajando de vacaciones con su familia. Por lo que respecta a *Lo prohibido*, se le introduce pronunciando discursos en reuniones sociales, además de dando los primeros pasos en la política, de la mano de un partido conservador católico. Además, se cuenta que gana dinero a costa de sus relaciones con mujeres ricas, y que se ha peleado con la marquesa de San Salomó. Por último, su aparición en *Fortunata y Jacinta* retrotrae al lector nuevamente al pasado de Gustavo, en su época de estudiante, dando sus primeros pasos en la dialéctica, la polémica y en investigación. Por otro lado, se le suponen relaciones con una prostituta. El todo que se plasma ante el lector, en suma, ofrece una visión paradójica sobre esta figura galdosiana, en la que se refleja la incongruencia que puede manifestarse entre actividad profesional, imagen público-social y ciertas actividades sostenidas al margen. En la novelística de Galdós, tales contradicciones parecen ser presentadas tan solo, con el fin de que el lector complete el significado correspondiente. A ese respecto, resulta pertinente recordar el caso de Amparo Sánchez Emperador –revisado en este estudio, en el apartado destinado a aquellas figuras restringidas a un ciclo– en su conexión con Pedro Polo en lo que constituye un ejemplo extremo de objetividad. En esa ocasión, perteneciente a *Tormento*, las escasas informaciones que podrían permitir la inferencia adecuada al lector se aportaban despojadas de valoración o interpretación alguna, lo que generaba dos alternativas: una lectura denotativa y otra connotativa, inferible para el lector galdosiano.

Isidora Rufete cobra importancia para este apartado por la divergencia que supone el patrón de sus acciones en *La desheredada* y *Torquemada en la hoguera*. En la primera de estas novelas se evidencia un contraste entre el discurso de elevadas pretensiones de Isidora y las acciones que lleva a cabo. En efecto, se produce una incongruencia entre aquellas acciones que evita –estudiar o trabajar– y otras que, efectivamente, realiza, como prostituirse o ser detenida y encarcelada. Su supuesta nobleza no necesita de las primeras actividades, pero concluye desempeñando otras radicalmente opuestas a sus intenciones, una vicisitud convenientemente valorada por Augusto Miquis o José Relimpio. Las acciones del personaje en *Torquemada en la hoguera*, por otro lado, muestran a una Isidora efectuando acciones

características de quien se encuentra en una situación desesperada. En esta segunda versión de *Isidora*, el poderoso impacto de la desilusión ha evolucionado a unas acciones que se corresponden con un ser en su situación.

Otra clase de figura galdosiana muy distinta la encarna Jacinto Villalonga, eterno diletante cuyas opiniones entran en conflicto con su actividad y sus aspiraciones profesionales. Así, en *Lo prohibido* ejerce un cargo político desde una perspectiva ética dudosa, al tiempo que lleva una intensa vida social, propia de la alta burguesía. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, primera de sus reapariciones, la acción principal atribuida a Villalonga es la propia de su desempeño como cargo político. En posición subalterna de esa profesión, el personaje concede y niega favores fruto de su posición de privilegio social. En cuanto a su pasado, ofrecido en la extensa analepsis inicial, se indica que cuando era estudiante tomó parte en la revuelta de la Noche de San Daniel –en 1865–, en la cual recibió «un sablazo en el hombro» (1993a: 4); era un estudiante indisciplinado, acostumbrado a las correrías nocturnas en compañía de su amigo Juanito Santa Cruz. Además, se destacan en esta novela la práctica de negocios poco claros que ya se introdujo en *Lo prohibido*. En la parte final de esta novela es nombrado –un apunte irónico, sin duda– director de Beneficencia y Sanidad. En *La incógnita*, por otro lado, compagina sus aceradas críticas sobre la clase política con sus ambiciones por lograr una senaduría vitalicia, un enfoque reproducido de igual modo en el reverso dramatizado de esa novela: *Realidad*. Si se da de lado su inocua aparición en *Torquemada en el purgatorio*, en donde tan solo realiza actividades propias de la alta burguesía –una visita a la casa vacacional de los Torquemada–, tan solo queda por referir sus promesas de caridad en *Halma*, que resultan, como es norma en este personaje, infructuosas.

El personaje de Joaquín Pez, por lo demás, puede ser vinculado a Villalonga en muchos sentidos. Al igual que este último, en su trayectoria novelesca hay también lugar para ofrecer referencias acerca de sus acciones o inclinaciones juveniles, explícitas en su caso en *La de Bringas* y *Fortunata y Jacinta*. Sus acciones en *La desheredada* hacen inferir a alguien que se comporta de forma parasitaria, buscando su beneficio personal exclusivamente. En cuanto a *Tormento*, retroceso temporal en cuanto a su historia personal, Joaquín es presentado como un joven prometedor que apunta a la profesión de abogado. En *La de Bringas*, las acciones referidas sugieren que aspira o pretende a demasiadas cosas, tal vez. En ese sentido, se habla de su afición a multitud de estudios o materias: historia, leyes, filosofía, literatura, etc. (1994c: 53). En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, las acciones del personaje corroboran los calificativos que el narrador y los personajes le otorgan; muestran

una progresiva transición desde la valentía hasta la indolencia. En *La incógnita*, no resulta extraño que el hijo mayor de Manuel Pez se dedique a la política activa o que difunda rumores de escasa fidelidad.

Las acciones, actividades y hábitos de José Ido del Sagrario parecen corresponderse con la compleja configuración de su carácter: maestro, novelista aficionado, recadero, encuadernador, marchante de libros, o copista, entre otros quehaceres. En *El doctor Centeno* se puede inferir que se trata de un personaje sumamente activo, que lucha por la supervivencia pero que ayuda asimismo a los demás. En cuanto a *Tormento*, sus acciones son propias de un hombre de letras necesitado, dispuesto a hacer cualquier cosa por salir adelante. En *Lo prohibido* se prosigue la línea de presentar a Ido como hombre relacionado con el oficio de escritor y escribiente dotado de ambiciones creativas. Las acciones del personaje en *Fortunata y Jacinta*, por último, muestran a un personaje muy cercano a la picaresca por su deambular sin rumbo fijo –sin tareas o trabajos tampoco claros– por el escenario de la gran ciudad. Al margen de otras facetas de su construcción como personaje como sus delirios, extravíos, manías y demás peculiaridades, suficientemente valoradas – con distinto grado de benevolencia– por las distintas voces novelescas, debe concederse que el curso general de sus acciones, en rigor, no resulta descabellado. Desprovisto del amplio abanico de excentricidades con las que es distinguido, Ido constituye la plasmación de un auténtico buscavidas que lucha por salir adelante. Es más, a pesar de los infortunios, nunca efectúa acción delictiva o negativa de ninguna clase, una distinción que ayuda, sin duda, al acabado de su personaje como ente positivo para el lector.

El sacerdote León Pintado, revisado acto seguido, admite ser considerado en este apartado debido al desarrollo que sus acciones plasman en su única reaparición. En *Fortunata y Jacinta* su actividad principal es la propia de su oficio como capellán del convento de las Hermanas Micaelas. En ese sentido, León pronuncia sermones –con exaltación, en defensa de los valores tradicionales– y realiza confesiones. Destaca su amistad con Nicolás Rubín, así como su papel de consejero de Fortunata –a quien da consejos para llevar una vida más sana desde un punto de vista de la moral católica–, así como una intervención enérgica para contener un arrebató de furia de Mauricia *la Dura*. En cuanto a *Ángel Guerra*, su labor como canónigo se circunscribe a Toledo, en donde, además de capellán, es confesor de la familia Guerra. En su calidad de amigo íntimo de doña Sales, la confiesa y le aplica la extremaunción justo antes de su muerte. Por otra parte, Pintado mantiene fuertes disputas con el protagonista con motivo del reparto de la herencia de su madre. Además, se indica su afición al juego de cartas y de ajedrez, así como su participación

en tertulias variadas. No se le considera una parte esencial de la transformación espiritual de Ángel Guerra, sino más bien un obstáculo para ello. Si bien sus acciones en *Fortunata y Jacinta* mostraban a un sacerdote enérgico y bienintencionado, en *Ángel Guerra* parece dar vida a un tipo de eclesiástico distinto, más mundano y similar, por tanto, a otros semejantes como, v. gr., Nicolás Rubín.

En cuanto a León Roch, por otro lado, dos aspectos como la retrospectiva incluida acerca de su adolescencia –en *La de Bringas*–, así como un acontecimiento que logra una evaluación de hechos pasados dotan de interés a su trayectoria galdosiana, que se torna más compleja como resultado. Sus acciones en *La familia de León Roch*, en virtud de las cuales la racionalidad debe imponerse en todo momento a la irracionalidad de la fe, muestran a alguien cuya principal preocupación es realizar lo más sensato, aun cuando esto implique hacer daño a otros; en su caso, a María Egipcíaca, de forma preeminente. En cuanto a *El amigo Manso*, acciones como realizar confidencias no concuerda con el estilo de actuación más característico del personaje: «lo que me había contado su yerno y mi amigo León Roch» (1994b: 107). En *La de Bringas*, analepsis en cuanto se refiere a la historia interna de León, una acción como participar en eventos de índole social es asumible y característico para adolescentes de su posición y edad. En cuanto a *Lo prohibido*, sus acciones denotan en esta ocasión que Roch pierde el cuidado en lo que se refiere al decoro social. En esta novela destacan dos hechos, ambos referidos en boca de otros: pasa a vivir como pareja con Pepa Fúcar y suspende el pago de la pensión que pasaba a su suegra, Milagros Tellería.

La siguiente figura aquí considerada, la de Leonor, *la Peri*, posee interés como resultado de sus apariciones y relaciones con importantes personajes galdosianos en diferentes contextos. En *Lo prohibido* se cuenta de forma referencial que *la Peri* es llevada a París para ser *educada*, pese a lo cual se comporta y habla groseramente, se aprovecha económicamente de Pepito Trastamara –de quien es amante– y esquilma objetos de valor de la casa de Eloísa Bueno de Guzmán, mujer caída en desgracia en dicha novela. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, Leonor tan solo es referida como una de las mujeres que posiblemente podría tener relaciones con Juanito Santa Cruz. En su segunda reaparición –que se verifica en *La incógnita*–, en cambio, Leonor asume un mayor protagonismo. Su actividad principal es la prostitución, aunque además ejerce de adivina. Con todo, sus acciones más importantes aquí consisten en la relación estrecha que mantuvo con Federico Viera, así como su vínculo profesional con *el pollo malagueño*, además de con Manolo Infante, el narrador epistolar de esta novela. Por último, en *Realidad* se revela su intensa relación con Federico Viera, que sobrepasa a la mostrada en la anterior novela. En ese sentido, es capaz de empeñar joyas

para dejarle dinero, lo que logra incorporar un matiz significativo de entrega a su carácter. Puede afirmarse que, en perspectiva, sus acciones en *Lo prohibido* muestran a alguien hábil y ambicioso. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, se le atribuyen actos muy plausibles para su fama. En *La incógnita*, las acciones de *La Peri* parecen basarse en la amplitud de sus relaciones, así como en la variabilidad de estas. En cuanto a *Realidad*, la mayoría de cuanto realiza parece obedecer a un deseo de ayudar a los demás, además de favorecer a quien quiere. Esta panorámica, en suma, permite que se considere a Leonor como a una figura que evoluciona, más rica de lo que sus primeros pasos novelescos podrían haber permitido aventurar.

El fatuo Leopoldo Montes, por su parte, encarna a un personaje que experimenta ciertos cambios que deben ser destacados en este marco. Debe recordarse que Montes irrumpe en la novelística galdosiana como uno de los habitantes del pequeño universo creador dentro de la pensión de doña Virginia, en *El doctor Centeno*. En dicha obra, Montes toma parte en discusiones en la pensión, compone su ropa estropeada para aparentar y asiste al teatro en compañía de dos mujeres de dudosa reputación. En *Fortunata y Jacinta*, por otro lado, la totalidad de sus acciones directas consiste en acudir a diferentes cafés a tomar parte de sus correspondientes tertulias. Además, es presentado como cesante al principio de sus apariciones, pero con un importante puesto como funcionario posteriormente, acontecimiento de gran relevancia para su futuro devenir. En efecto, en *Miau* Montes es presentado como recién ascendido dentro del escalafón público, así como comportándose como un adulator con los superiores, e ingrato con los que le ayudaron a lograr una posición, una circunstancia paradójica que consigue proyectar una luz distinta al conjunto de su trayectoria. Así, a un rasgo como la hipocresía o la pretenciosidad se le debe añadir el de la ingratitud, matiz que, aunque coherente, degrada un tanto su construcción final como personaje.

La figura de Manolo Infante, en otro sentido, reviste un interés superior debido a la variedad de vicisitudes que jalonan su trayectoria novelesca, la cual permite definirlo como un esquivo diletante social. En *La incógnita*, al margen de la actividad profesional atribuida al personaje como diputado, así como de visitante y participante en diversas reuniones y tertulias sociales, o como corresponsal epistolar de Equis, sus acciones principales consisten en el cortejo que sostiene en relación con Augusta Cisneros y con Leonor, *la Peri*. Además, lleva a cabo una extensa labor de indagación sobre las supuestas relaciones ocultas de Augusta y sobre la muerte de Federico Viera. En cuanto a *Realidad*, puede afirmarse que sus intervenciones responden en gran parte a su propia perspectiva, detallada en la novela

precedente. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, deben distinguirse las acciones directas del personaje de las que le son atribuidas. Dentro del primer grupo, Infante, en el marco del período estival, visita como invitado la casa de Francisco Torquemada en el norte de España, donde pasa el verano frecuentando lugares característicos de la burguesía; ejerce en esa casa de amigo de Rafael del Águila. En otro sentido, las maledicciones de la familia Romero le atribuyen ser amante furtivo de Fidela del Águila. En *Halma*, finalmente, cabe destacar que Infante actúa como invitado y amigo en casa del marqués de Feramor, desconfiando de Nazarín y burlándose, junto a Feramor, de los planes comerciales de José Antonio de Urrea.

Por otro lado, un personaje como Manolo Peña cuenta entre sus actividades ciertos lances que merecen ser revisados aquí. Como una de las figuras centrales de la trama de encubrimiento que tiene lugar en *El amigo Manso*, puede destacarse que su acción fundamental en ese caso es su relación amorosa, que sostiene con Irene de forma secreta. En un orden menor, Infante recibe clases de Máximo Manso, lleva una vida disoluta frecuentando cafés, teatros y plazas de toros, así como manteniendo relaciones con diferentes mujeres. Asimismo, pronuncia un brillante discurso, además de retar a duelo a Leopoldo Sudre o mantener una enemistad con José María Manso debido al acoso que este ejerce sobre Irene. Tras ese frenesí, en *Lo prohibido* sus acciones directas son de carácter social: acude con frecuencia a las reuniones de los jueves en la casa de Eloísa Bueno de Guzmán –sobre quien se difunden rumores acerca de una relación con Peña–, en donde se relaciona, discute, pronuncia discursos, y visita a Pepe Carrillo cuando este enferma. Por otra parte, se le refiere ya metido en política de forma destacable, con una línea ideológica radical. Sobre las visitas a las reuniones organizadas por Eloísa debe señalarse que las realiza en solitario, circunstancia que genera un vacío interpretativo difícil de soslayar para el lector galdosiano. En *Torquemada en el purgatorio*, en cambio, se le presenta pasando unas vacaciones en compañía de amigos y de su mujer, con quien visita a Francisco Torquemada y a su mujer Fidela del Águila en su casa, donde van a comer como invitados. Si bien la actividad de Peña en su primera novela reflejaba la vida de una persona sumamente activa y exaltada, tanto en *Lo prohibido* como en la novela de la serie de Torquemada se ofrece la perspectiva de un ser eminentemente social, cómodo en el marco de las relaciones con gente de la alta sociedad, lugar al que ha ascendido y en donde se ha instalado sin problemas.

Por lo que se refiere a Manuel Pez, la mayor peculiaridad que lo distingue reside en hallar aquella obra o acción en la que su participación suponga un acontecimiento relevante, diferenciador y, por tanto, haga patente un punto de inflexión auténtico respecto a una trama

novelesca. Sin embargo, las cualidades ya conocidas de Pez en cuanto a su inocuidad, así como su radical equidistancia flemática dificultan esa conexión. En síntesis, puede señalarse que sus acciones en *La desheredada* denotan a un hombre que se mueve entre lo que realiza para quien le ordena y lo que hace por quien está bajo él en la escala social; presteza y reticencia, respectivamente. En cuanto a *El amigo Manso*, sus acciones destacan de igual modo por su inutilidad y vacuidad. En *Tormento*, se destaca por los favores que realiza. En *La de Bringas*, la acción fundamental del personaje –la seducción y confianza traicionadas– denotan a un hipócrita cuyas acciones desmienten sus palabras. En cuanto a *Miau*, las acciones que cuentan o que se le atribuyen denotan a alguien de poder e influencia. En *La incógnita*, sus acciones denotan a un personaje plenamente integrado en la sociedad de la que forma parte importante, ya que se permite aseverar acerca de temas importantes ante su audiencia. En *Realidad*, sus acciones se corresponden con el ocio de una persona de la alta burguesía. En cuanto a *Ángel Guerra*, efectúa acciones de crítica directa hacia el protagonista, además de sufrir acciones de violencia del mismo; este tipo de acciones y repercusión son inusitadas en la trayectoria literaria de Pez, por otro lado. Por último, la acción o hábito narrado en *Torquemada en la Cruz* muestran a un personaje de influencia en relaciones con otros de su categoría social. Tanto el episodio de violencia circunstancial referido de *Ángel Guerra* como la discreta relación relatada en *La de Bringas* constituyen los episodios de una figura que, en su conjunto, refleja muy bien sus atributos de adaptabilidad cómoda y discreta a su entorno.

La siguiente figura que merece ser revisada en este apartado corresponde a Milagros, marquesa de Tellería, encarnación de noble tronada cuyos avatares vitales presentan ciertos puntos de interés. Las acciones Milagros en *La familia de León Roch*, la primera de sus apariciones, denotan a alguien sin otra ocupación que cumplir compromisos de índole social, de los cuales la mayoría son de carácter epicúreo; en suma, actividades o bien motivadas para satisfacer los sentidos, o bien para realizar aquello que se espera como convencional para una mujer de su edad y clase. De *El amigo Manso* puede extraerse que sus acciones y hábitos constituyen un paradigma conocido dentro de ciertos círculos sociales. En cuanto a *La de Bringas*, se corrobora la línea general de conducta y actividades, que se corresponden con una vida social irrefrenable. En *Lo prohibido*, su desempeño muestra lugares comunes de una tendencia ya conocida, aunque se introduce un elemento decisivo como la separación de su marido, vicisitud que dotará a sus actividades posteriores de una perspectiva acrecentada de declive social y económico. En efecto, en *Fortunata y Jacinta* o en

Torquemada en la hoguera, en donde reaparece con brevedad, las deudas la atenazan, lo que origina la intervención en esta última novela de Francisco Torquemada.

En relación con los personajes de clase acaudalada debe situarse, en cambio, a Pedro Fúcar, cuyo proceder novelesco produce una evolución digna de mencionarse aquí. En la primera de sus apariciones, en *La familia de León Roch*, es presentado como a una figura positiva, partidaria del protagonista. En esta novela, la mayoría de sus acciones están supeditadas a la trama principal, en la que está involucrada su hija; por ende, muchas de estas giran en torno a Pepa Fúcar. Al margen de intervenir en diversas reuniones sociales con otros personajes de su estatus social, fundamentalmente Pedro Fúcar ayuda a su hija y a León Roch en sus evoluciones. Tras dicha obra, las reapariciones de Fúcar no revisten gran importancia en *El amigo Manso* y en *La de Bringas*. No obstante, en *Lo prohibido* se introduce una faceta que trastoca el concepto general que el lector galdosiano manejaba hasta entonces sobre esta figura. En efecto, al margen de su consabida actividad alrededor de los negocios, las acciones que lleva a cabo están relacionadas con la conquista solapada de Eloísa Bueno de Guzmán. Así, de forma furtiva la seduce por medio de su dinero a espaldas del protagonista –su amante oficial–, para, posteriormente, abandonarla. Ese inesperado *affaire*, en fin, no puede sino forzar una reinterpretación, toda vez que el contraste incorporado, en términos de moralidad, resulta evidente.

En una órbita muy diferente debe considerarse la figura de Ramón Villaamil, el cesante *Ramsés II* cuyas penurias de búsqueda laboral se extienden a lo largo de sus dos novelas. Así, las acciones de Villaamil en *Fortunata y Jacinta*, así como en *Miau*, muestran el estatus de desesperación personal que lo caracteriza. En lo que se refiere a *Miau*, novela en la que asume el protagonismo, esta búsqueda de ayuda concluye en burla, indiferencia y muerte, lo que supone una conclusión dotada de una lógica de causa y consecuencia perfectamente coherente. Si bien en *Fortunata y Jacinta* su actividad principal consiste en frecuentar diferentes tertulias en otros tantos cafés con el fin de solicitar mediación para recuperar su puesto como funcionario –para poder así completar los dos meses que le restan para jubilarse–, en *Miau* esta peregrinación se traslada a los lugares de poder funcional. Supeditado a tal meta, Villaamil escribe a personas influyentes, las visita, les solicita, ruega e incluso increpa. Como resultado de dicha dinámica, termina por enloquecer y, finalmente, suicidarse. La única persona que fielmente le ayuda en esta reaparición es su nieto, Luisito Cadalso.

Refugio Sánchez Emperador, por otro lado, se presta a una revisión también en este apartado por su evolución, que se corresponde en su caso con el tipo galdosiano de mujer

perdida. De las acciones de Refugio en *El doctor Centeno* tan solo cabía inferir que se trataba de una mujer joven acostumbrada al trato social, muy extravertida. No obstante, en *Tormento* su personaje refleja un cambio significativo, merced al cual pasa a llevar un tren de vida licencioso, muy cercano a la Nana de Émile Zola. En cuanto a *La de Bringas*, sus acciones parecen responder a un esquema de revancha social contra la moralidad hipócrita de la clase burguesa, encarnada de forma idónea en esa ocasión en Rosalía Bringas. En *Fortunata y Jacinta*, en última instancia, se ve traicionada en su relación amorosa y de cohabitación con Juan Pablo Rubín, lo que marca un final amargo para su trayectoria, similar, en todo caso, a ejemplos afines como los de Mauricia *la dura*, Leonor, *la Peri*, o incluso la quijotesca Isidora Rufete.

Rosalía Bringas, citada a propósito de la figura previamente expuesta, desempeña una trayectoria cuyos altibajos merecen ser tenidos en consideración. En el caso de *Tormento*, la primera de sus apariciones, sus acciones giran en torno a las vicisitudes del día a día de esta ama de casa burguesa: charlas, tareas de hogar, asistencia a funciones de teatro, o planes para casar a su hija. Además de ello, Rosalía envidia el noviazgo de Amparo Sánchez Emperador con su primo Agustín Caballero. Su mayor anhelo consiste en la ascensión social, que parece hacerse realidad en su primera reaparición, en *La de Bringas*. No obstante, sus acciones en dicha novela revelan sus vicisitudes para pagar una deuda contraída por una compra realizada a espaldas de su marido; acciones derivadas de esta son la infidelidad con Manuel Pez, su endeudamiento con Francisco Torquemada, o la petición humillante de dinero a Refugio Sánchez Emperador. Esa caída la asimila a otras figuras galdosianas que pecaron de orgullo. En *Lo prohibido y Ángel Guerra* retorna Rosalía al segundo plano, dado que tan solo se alude a su vida social de bajo perfil, alejada, en fin, de las ambiciones lejanas de *Tormento*.

Por lo que se refiere a Rufina Torquemada, la dinámica de sus acciones presenta ciertas circunstancias que merecen ser puestas de relieve. Así, en *Fortunata y Jacinta* es presentada como una hija simplemente abnegada, pasiva y sometida a las voluntades ajenas. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, sus acciones destacan por su carácter protector respecto a su padre y a su hermano Valentín. En el caso de *Torquemada en la cruz*, Rufina evidencia su estatus burgués mediante sus acciones y hábitos, así como también sus buenas inclinaciones. Por otro lado, en esta novela se introduce un hecho que, pese a su importancia, se omite: se ha casado. En *Torquemada en el purgatorio*, este personaje recibe injusto trato a cambio de su compañía y entrega. Por último, en *Torquemada y San Pedro* vuelve a manifestarse el carácter pacífico y contemporizador de este personaje. La evolución de la

hija del usurero la muestra como a un ser eminentemente servicial y supeditado a Torquemada, pero capaz asimismo de acometer acciones autónomas tales como abandonar la casa paterna o casarse.

El caso de Salomé Porreño, por su parte, es tratado en este apartado debido al contraste que es posible constatar en ciertos actos, así como en comportamientos o hábitos vinculados a su pasado. Las acciones de Salomé en *La Fontana de Oro* y en *El audaz* no son incoherentes en general en relación con la construcción del personaje tal como es presentado en ambas novelas. Así, si en la primera de dichas novelas se la tacha de persona seca, intolerante, religiosa, clasista, despótica, su comportamiento sostiene ese delineado del personaje. En ese mismo sentido, en *El audaz* Salomé actúa como quien se afirma que es, una joven noble superficial. Ahora bien, en *La Fontana de Oro* la escena final tiene la capacidad de sorprender al lector, porque las acciones violentas y sanguíneas de Salomé – fruto de un enfrentamiento fraternal a cuenta de un dinero– suponen un contraste absoluto con su esencia básicamente fría, desapasionada, altiva. De ese modo, ha de destacarse cómo es posible romper las expectativas en la confrontación acción/discurso.

La última figura revisada aquí, correspondiente a Zalamero, presenta circunstancias dignas de ser revisadas con más atención, a pesar de su corta trayectoria galdosiana. Además de su actividad como estudiante en *El doctor Centeno*, este personaje destaca por su relación ilícita con la dueña de la pensión donde se aloja, doña Virginia. Además, acude al teatro con ella, o se pelea violentamente contra su marido para defenderla ante una agresión. Por añadidura, acude a visitar en una ocasión a Alejandro Miquis en el nuevo alojamiento de este, cuando cae gravemente enfermo. En *Fortunata y Jacinta*, por otra parte, se indica que su actividad habitual es la propia de un aplicado estudiante en los inicios de dicha novela¹⁷⁴, refrendo de la información que poseía el lector sobre él. Con posterioridad, supone un punto de interés su ascenso como diputado y subsecretario de Gobernación. No obstante, con sucesivos cambios de gobierno, se le destituye y se le reincorpora nuevamente con un posterior cambio político. Se indica asimismo que está casado con una hija de Valeriano Ruiz Ochoa, lo que, en fin, logra una suma que configura una verdadera historia interna ampliada.

¹⁷⁴ Si bien la historia principal de *Fortunata y Jacinta* transcurre en la década de 1870, el extenso principio de dicha novela recorre, en forma de retrospectiva, años precedentes como la época de estudiante de este personaje, relacionado en ese sentido con Juanito Santa Cruz.

Conclusiones parciales

Si bien en el caso de un gran número de las figuras galdosianas revisadas la reaparición no supone la introducción de cambios dignos de mención –se trata de personajes ya definidos por su profesión, por sus hábitos, sobre todo–, en otros muchos casos tiene lugar una auténtica evolución que logra rebasar el esquema de las primeras apariciones. De este modo, ha sido posible constatar cambios notables, los cuales reflejan –en evidente conexión con otra faceta como la de la historia interna– que la vida prosigue más allá del primer texto, con acontecimientos incluso inesperados para el lector galdosiano. Por otro lado, puede afirmarse que esta dimensión de las acciones no revela una necesaria contraposición con el discurso, ya que nunca se plantea un conflicto entre la voz narrativa –o la de cualquier personaje– y el hecho o la acción, ya que este narrador se abstiene de opinar u ofrecer interpretación alguna, circunstancia que deja en manos del lector la interpretación. Así, v. gr., pueden explicarse situaciones como la presencia de doña Perfecta en *La familia de León Roch*, o el sencillo relato que Felipe Centeno realiza sobre lo que, en realidad es un indicio evidente de relación entre Pedro Polo y Amparo en *El doctor Centeno*. En suma, la faceta aquí contemplada del personaje de reaparición supone un factor de interés en cuanto a su vínculo solidario con la historia interna de este.

4.7.2 Relaciones

Tal y como se ha señalado en el apartado que versa sobre los elementos de construcción del personaje, las relaciones son uno de los aspectos que contribuyen a construir identidad y sentido, ya que poseen la capacidad de redefinir un rol, además de suscitar un valor añadido en la lectura. Como bien señaló Bobes Naves, la naturaleza y forma de las relaciones de las distintas figuras novelescas supone una de las fuentes principales de construcción del personaje (1998: 156; 161). Si bien no se comparte en este trabajo el punto de vista que defiende la funcionalidad de las relaciones –sin duda, por su insuficiencia y abstracción cuando es empleada como enfoque único–, resulta evidente que las conexiones bipolares que, en muchas ocasiones tienen lugar, resultan sumamente ilustradoras de cara al análisis. Por otra parte, la dimensión de las relaciones que una figura establece –junto a la evolución de estas en sus reapariciones– pertenece al ámbito de la inferencia, un ámbito que, en dependencia de la recepción, genera su sentido mediante el sentido que al lector corresponde otorgar. En este caso, este completa o elabora información no desde la perspectiva unívoca del discurso del narrador, o de otros personajes, sino a partir de la

interpretación abierta que las relaciones de estas figuras –formalizadas por este en el proceso de dos o más novelas, en este caso– provocan.

El filósofo alemán Martin Heidegger, desde una perspectiva fenomenológica –se acogió explícitamente al legado teórico de Edmund Husserl sobre el particular–, abordó en su obra *El ser y el tiempo* (1993) los principios y condiciones de la existencia, tanto la personal como la planteada en su relación con los otros. De acuerdo a los postulados de Heidegger en esta obra referida, la existencia, el estar en el mundo –el *Dasein*, en su terminología–, se define en función de la relación con los demás. Así las cosas, el filósofo ejemplifica este principio con la categoría del *estar solo*. Dicha categorización solo resulta posible como modo deficiente de estar con alguien, de igual modo que sucedería con una potencial adjetivación para la figura del ausente: solo mediante la aceptación de un lugar perdido o abandonado es concebible su contrapartida (Heidegger, 1993: 133-142). En su proyección al concepto de relación que aquí se analiza, al contrario que sucede con el sistema de oposiciones del estructuralismo, caracterizado en su vertiente operativa más reconocida a través del modelo de Greimas, esta postura responde de una forma clara a la particularidad situacional que se crea en cada novela concreta, porque la adjetivación que se le adjudica a un determinado personaje –según el tipo de relación que sostiene en esta, como es natural– no pretende una simple generalización sistemática.

En un trabajo en torno a la construcción de la ficción galdosiana, una estudiosa contemporánea de referencia sobre este autor como Yolanda Arencibia (Arencibia, 1997: 115-145) incluyó –entre las categorías de construcción del personaje– este elemento abordado aquí de las relaciones. La estudiosa canaria indicaba que la oposición e interrelación de los personajes entre sí forma parte de una de las distintas perspectivas posibles que se pueden adoptar para estudiarlos (1997: 117), lo que ejemplifica ella en este estudio aludido en Francisco Torquemada y su desempeño en la tetralogía a la que da nombre. Arencibia, en efecto, sitúa al usurero a la luz de este enfoque relacional, que se basa, precisamente, en el modelo estructuralista actancial de Greimas. Desde ese enfoque universalista, Torquemada es interpretable como *oponente* o *antagonista* en su relación con Donoso y con Cruz del Águila (1997: 141). No obstante, como ya se ha indicado con anterioridad, se opta aquí por un modelo que pretende dar cuenta de la particularidad, aun a riesgo de que se prescinda de marcas de homogeneidad. En el caso aludido de Francisco Torquemada, por ejemplo, se persigue contemplar a este en el marco semántico más concreto que provee el universo galdosiano. De este modo, se le puede interpretar como marido, como persona difamada, como padrastro/usurpador, extorsionador, prestamista, y así,

sucesivamente. En fin, existen construcciones de percepción lectora que surgen no desde roles funcionales, sino de relaciones con diferentes personajes –con su idiosincrasia particular– que revelan situaciones específicas no necesariamente unidas a sucesos determinantes para la trama novelesca, posibilidades que se muestran dentro de este apartado.

Lo que se ha aseverado resulta más fácilmente ilustrable mediante un ejemplo inicial. En el sentido dinámico que se quiere privilegiar en este trabajo –a saber, el estudio de determinada coordenada en un personaje en su evolución en las diferentes apariciones de este–, la atención sobre el estatus de usurero para Torquemada, otorgado gracias a la relación deudor/acreador, evidencia un desarrollo a lo largo de sus reapariciones que permite comprobar cómo decae este hasta su extinción. En ese sentido, resulta apropiado recordar la naturaleza de su relación de usura evidente con Alejandro Miquis en *El doctor Centeno* en comparación con la evolución que ese tipo de relaciones experimenta a lo largo de las novelas en las que aparece hasta que, finalmente, en *Torquemada* y *San Pedro* puede afirmarse que su adjetivación como usurero carece ya de sentido.

Con el fin ofrecer las particularidades más significativas acerca de esta dimensión del personaje de reaparición, se ha establecido una diferencia dual básica como premisa. En primer lugar, se revisan aquellas figuras cuyo marco de relaciones permanece estable en el conjunto de su trayectoria, además de aquellos casos en los que la reaparición se sume en la irrelevancia. Con posterioridad, son revisados todos aquellos personajes que evidencian planteamientos diferentes, en virtud de los cuales se alteran condiciones tales como la jerarquía, la dependencia, o el rol familiar, entre otras.

Personajes de ámbito relacional estable

Se abre esta relación con el comerciante Arnaiz *el gordo*. En *Tormento*, mantiene un cuadro de relaciones perfectamente convencional, al igual que sucede en *Lo prohibido*. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sus relaciones del personaje son preferentemente familiares. En cuanto a Cándido Samaniego, siguiente caso tratado aquí, sus relaciones en *Lo prohibido* desvelan un frágil equilibrio marcado por los intereses económicos. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sus relaciones son de hostilidad, fruto de su actividad usurera. Carlos María Cisneros, por su parte, en *La incógnita* mantiene vínculos muy polarizados entre su gente de confianza y quien le denuesta. En lo que se refiere a las relaciones de *Realidad*, sobresale el carácter aparente y engañoso de estas relaciones. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*,

las relaciones más significativas son las de depredación que se producen a raíz de su muerte. Por último, en *Torquemada y San Pedro* solo pervive el recuerdo de su hija.

Otra figura surgida en *La incógnita* la representa Cornelio Malibrán, cuyas relaciones en dicha novela muestran perfecta normalidad convencional, con la excepción de la suspicacia subjetiva de Manolo Infante. En cuanto a *Realidad*, sus acciones son un contraste continuado entre lo que él aparenta y lo que efectivamente siente o realiza. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* destaca por afición a la difamación, razón por la que su rol cobra tintes netamente negativos nuevamente. En el caso de Cristóbal Medina, por otro lado, en *Lo prohibido* no cabe duda de que sus relaciones están mediatizadas por su perspectiva altamente moralista, lo que le erige como fiscal en ese marco social. En cuanto a sus relaciones en *Ángel Guerra*, destaca la hostilidad que suscita este personaje en el protagonista, mientras que en *Torquemada en el purgatorio*, se revelan las reacciones lógicas que sus actividades comerciales suscitan entre sus opositores. A otro orden pertenece Doña Nicanora, cuyas relaciones en *El doctor Centeno* permiten situarla o entenderla como una persona inquisitorial, dado el férreo control que mantiene sobre su esposo José. En cuanto a *Tormento*, resulta destacable su relación de envidia/difamación respecto a Amparo Sánchez. En *Fortunata y Jacinta*, su papel de menesterosa es acentuado e incluso exacerbado, por lo que en casi todas sus relaciones ella aspira a lograr mejoras de los demás.

Eloísa Bueno de Guzmán, en otro orden de cosas, evidencia en *Lo prohibido* unos vínculos extremos de afecto o desprecio progresivo. Así, si bien en los comienzos de dicha novela tan solo puede evidenciarse una relación más o menos convencional de amor, en etapas más avanzadas los nexos se acrecientan, a la vez que se tornan más complejos y, en algunos casos, se degradan negativamente. Tales relaciones, de hecho, perviven como un eco en *Torquemada y San Pedro*, en donde persiste una imagen de escándalo social de ella. Este rasgo que trasciende es el de una perspectiva social. Respecto a Federico Cimarra, puede afirmarse que se trata de un personaje de mundo, que mantiene muchas relaciones exclusivamente con los de su clase social. Tales vínculos son negativos con pocos personajes, ya que, en general, es aceptado y bien tratado en todas sus apariciones novelescas. Por otro lado, el polifacético Federico Ruiz mantiene unas relaciones en *El doctor Centeno* basadas en la aprobación de los demás, más que en el equilibrio. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sus relaciones se destacan por la escasa profundidad, fruto, tal vez, de su excesiva prolijidad social. Por último, en *Miau* sus relaciones son de índole positiva dentro del marco social. Se trata de una figura que, dada su destreza para mantener este tipo de equilibrios sociales, se halla muy cerca de Manuel Pez.

El esquivo Gonzalo Torres, de otra parte, establece unos vínculos en *Tormento* que permiten inferirle como alguien que persigue algo de los demás en todos los casos. En cuanto a *La de Bringas*, sus relaciones consisten en alianzas o exigencias. En *Torquemada en el purgatorio*, por último, sus relaciones estriban asimismo en lo comercial, sobre todo. En cuanto a la excéntrica Isabel Godoy, se debe indicar que sus relaciones en *El doctor Centeno* permiten inferir un escaso desconocimiento de la realidad, ya que no advierte la artificiosidad de esos nexos basados en el engaño, como en el caso de su sobrino Alejandro. La relación que se refiere de ella en *Tormento*, por otro lado, indica su situación de dependencia respecto a Marcelina Polo, con quien vive. Por último, la relación referida en *Lo prohibido* indica que este personaje mantuvo de alguna forma sus lazos familiares con la familia Miquis. En el caso de Isidora Rufete sus múltiples relaciones en *La desheredada* la convierten en una mujer de muchas facetas, ya que asume multitud de roles; en algunas de esas relaciones, ella está guiada y protegida, en otras es objeto de desprecio, mientras que en otras, ejerce una tiranía, comportándose, en efecto, como una pretendida noble. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, sus relaciones –deuda económica con Torquemada, vínculo sentimental con un pintor enfermo– manifiestan ya la estancia permanente de Isidora en un estatus bajo, al que llegó en las postrimerías de la anterior novela.

En cuanto a Jacinto Villalonga, puede señalarse que sus relaciones en sus novelas le señalan como a una figura de escasa fiabilidad en términos de lealtad. En general, se conduce de forma tan solo aparente, lo que delata sus dobles intenciones, una de las dimensiones que lo construyen como fundamentalmente ambiguo. Joaquín Pez, en cambio, resulta fácilmente identificable sobre ese punto, ya que de sus relaciones en *La desheredada* puede inferirse que supone una amenaza o una preocupación para otros, tal es el caso de José Relimpio o Isidora. En cuanto a *Tormento*, sus relaciones de adolescente son muy similares a las de un adulto, caracterizadas en su variedad por las ambiciones que se persiguen. En *La de Bringas*, la única relación de interés es la degradada con su madre, que resume de forma metonímica la que le aleja de su familia. En cuanto a *Fortunata y Jacinta* y *La incógnita*, sus relaciones se marcan por la necesidad o la depredación, desarrolladas en el ámbito de su círculo social afín. En el caso de José Bailón, otra figura de reputación flexible, puede destacarse que sus relaciones en *Torquemada en la hoguera* permiten inferir a alguien escasamente fiable. En cuanto a *Realidad*, se le sitúa en la esfera dudosa de los negocios de usura, circunstancia que contrasta con el planteamiento en *Ángel Guerra*, en donde las únicas relaciones destacables solo permiten inferir disputas ideológicas de salón o de tertulia. Por último, la influencia estilística del personaje en *Torquemada en la cruz* es el aspecto trascendente más destacado.

Las relaciones de José M^a Bueno de Guzmán en *Lo prohibido*, en otro sentido distinto, están marcadas por las fuertes animadversiones que suscita, así como por las transformaciones que sus relaciones –en especial, las de índole sentimental– experimentan a lo largo de los acontecimientos de esta novela. En cuanto a *La incógnita*, estas se basan en las apariencias tan solo. Por último, las relaciones referidas de *Ángel Guerra* resumen tan solo un atisbo parcial del pasado. Un sentido opuesto es perceptible en José M^a Manso, cuyos vínculos en *El amigo Manso* están marcados por su ambición. Su búsqueda de poder a cualquier precio genera una red relacional de conflicto, enemistad y suspicacia. En cuanto a su participación en *Ángel Guerra*, sus relaciones están fuertemente unidas al interés sociopolítico igualmente, un hecho que se atestigua de igual forma en *Torquemada en el Purgatorio*, así como en *Torquemada y San Pedro*. Otra figura como la de León Pintado muestra a alguien cuya autoridad condiciona la naturaleza de sus relaciones en *Fortunata y Jacinta*. En *Ángel Guerra*, por otro lado, resulta llamativo el contraste entre la estrecha y honesta relación de confianza con Doña Sales, por un lado, y la de hostilidad recelosa, por otra, con el protagonista homónimo de esta novela.

La figura krausista de León Roch, en otro sentido, evidencia una red de relaciones en *La familia de León Roch* que evidencian a un hombre envuelto en numerosos conflictos ideológicos. En esa línea aducida, la única relación hallada en *El amigo Manso* muestra a un León capaz de sostener relaciones que se salen del convencionalismo, como es el caso respecto a Pepa Fúcar. En cuanto a las relaciones que se plantean en la visión retrospectiva de *La de Bringas*, le vinculan en términos generacionales de amistad con otros jóvenes, incluida la reaparecida María Egipcíaca. Por su parte, Leonor, *la Peri*, evidencia en sus relaciones en *Lo prohibido* la animadversión suscitada en torno a ella, una misma circunstancia que se reproduce en *Fortunata y Jacinta*. En cuanto a *La incógnita*, sus relaciones de apego parecen fluctuar mucho entre la apreciación negativa y la positiva, una situación más evidente en *Realidad*, en donde se debate entre la fidelidad absoluta, la relación comercial y la de impropio social moral. De Leopoldo Montes, por otro lado, puede señalarse que en *El doctor Centeno* sus relaciones están marcadas por su afición a alardear sobre sus compañías femeninas. Si bien se le puede vincular con alguna mujer de dudoso proceder –innominada, en todo caso–, el nexa más destacable consiste en sus jactanciosas interacciones con sus compañeros de pensión. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sus relaciones son fruto exclusivo del roce social. En *Miau*, finalmente, la única relación directa incluida muestra cómo evoluciona el equilibrio de poder cuando él se encuentra en posición ventajosa. Otra figura cuyos vínculos no resultan sorprendentes en su trayectoria es

Leopoldo *Polito* Sudre Con la excepción de sus amigos y compañeros de correrías, el resto de sus relaciones en sus seis novelas le reflejan como un parásito social.

En el caso de Manolo Infante, tanto en *La incógnita* como en *Realidad* destaca sobremanera el nivel de entrometimiento en las vidas ajenas por medio de sus relaciones, una circunstancia que carece de sentido en el caso de la segunda de dichas obras. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, destaca, en todo caso, el carácter de entrometimiento de su visita, además del supuesto idilio¹⁷⁵ con Fidela del Águila. María Juana Bueno de Guzmán, en su caso, muestra en *Lo prohibido* que gran parte de sus relaciones la sitúan como a alguien que obstaculiza, enjuicia, reprende o restringe. En cuanto a *Ángel Guerra*, no se puede inferir nada valioso de las pocas relaciones sociales descritas. Por último, en *Torquemada y San Pedro* se puede inferir que M^a Juana subsiste tan solo como referencia difamatoria. Por otro lado, la marquesa de Tellería constituye una figura cuya dependencia económica la sitúan de forma clara en una posición evidente de inferioridad a lo largo de su trayectoria novelesca. En el caso de Nicolás Rubín, por otra parte, puede señalarse que suscita reacciones opuestas en *Fortunata y Jacinta*, ya que su autoridad contrasta con la hostilidad que despierta en otros, entre quienes se cuenta, incluso, su propia tía Guadalupe. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, se relaciona exclusivamente bajo el amparo de su oficio. Por último, la única relación mostrada en *Nazarín*, de índole profesional, resulta en cierto modo sorprendente, a la luz de la heterodoxia que puede serle atribuida al protagonista de la novela citada.

Pepe Moreno Rubio, en otra línea diferente, mantiene unas relaciones a lo largo de su vida novelesca que denotan su respetada profesionalidad, así como nexos de autoridad e incluso de afecto, un perfil muy cercano al de Augusto Miquis. Empero, la calidad de estas relaciones indican que se desenvuelve entre gente de elevada extracción social, elemento que le separa de su colega profesional. En cuanto a la marquesa de San Salomó, tan solo cabe señalar que sus relaciones se podrían dividir entre aquellos a los que desea influenciar, aquellos contra quienes compite y aquellos que la admiran. En el caso de Salomé Porreño, su forma de relacionarse con los otros polariza dos nexos: sus iguales frente a los que conceptúa como inferiores. Así pues, ella mantiene relaciones de desequilibrio social, por encima de otras consideraciones como sentimientos, por ejemplo. Su fuerte fijación a una tipología de personaje tan concreto y tipificado, por ende, la convierten en una rival de todo personaje con aspiraciones liberales, carencia de religiosidad, o de clase social baja. De naturaleza muy diferente, en cambio, es Tomás Orozco, cuyas relaciones en *La incógnita*

¹⁷⁵ En dicha novela, el narrador presenta el personaje como un supuesto amante de Fidela del Águila –según difamación de la familia Romero– (Pérez Galdós, 2003a: 486).

revelan dos grandes tipos: el formado por los que le acusan y el de los que ayuda. En cuanto a *Realidad*, sus relaciones denotan la fuerte descompensación existente entre el bien que ofrece el personaje y el maltrato que recibe a cambio. En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, el único punto destacable tiene que ver con las relaciones sociales por las que resulta trascendente con el paso del tiempo, situación similar por la que es citado en *Torquemada y San Pedro*. El último de los personajes revisados en este punto es Zalamero, cuyas relaciones en *El doctor Centeno* están marcadas por el vínculo secreto que sostiene con doña Virginia, única situación extrema de su mundo social, convencional por otra parte, tal como se refleja en su única reaparición en *Fortunata y Jacinta*.

Personajes de ámbito relacional modificado

El primero de los casos aquí contemplados es el de Alejandro Sánchez Botín, cuyas relaciones en *La desheredada* están marcadas por el temor, el odio o el miedo en su vínculo con Isidora. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, el panorama parece ser distinto, ya que puede decirse que mantiene relaciones variadas dentro del marco lúdico y social, tal como sucede también en *Torquemada en el Purgatorio*. La única relación evidenciada en *Miau*, por su parte, muestra el poder social que se atribuye a este personaje. Por cuanto se refiere a Augusta Cisneros, en otro sentido, debe señalarse que sus relaciones en *La incógnita* revelan su superficialidad. En cuanto a *Realidad*, por el contrario, lo más sobresaliente es el contraste de relaciones que, de forma encubierta, existe en esta novela en contraposición con *La incógnita*. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, sus relaciones la presentan como una amiga, así como una suerte de ama de cría respecto al segundo Valentín, un cambio que puede resultar sorpresivo al lector galdosiano.

En cuanto a Augusto Miquis, de *La desheredada* puede deducirse que existe una gran división entre los que le consideran como alguien fiable, digno de ser querido, y los que le conocen poco, y desconfían de sus formas. En *El amigo Manso*, sus relaciones son de índole social, situación similar a la de *El doctor Centeno*. Las relaciones de *Lo prohibido* caen dentro del ámbito social y lúdico, y denotan su buena salud. En *Ángel Guerra* se exhibe la conjugación entre ciencia y humanidad que sabe adoptar Miquis en ese caso, en el que comienza a revelar una madurez acrecentada. En *Torquemada y San Pedro* se constata nuevamente la compleja relación que el personaje mantiene con pacientes y clientes cuando el desenlace de su oficio no resulta favorable. Por su parte, el peculiar Basilio Andrés de la Caña mantiene vínculos en *El doctor Centeno* que lo definen como sujeto de burla. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, sus relaciones denotan una polaridad tragicómica entre la burla y el

cariño. En lo que se refiere a *Miau* y *Ángel Guerra*, sus relaciones denotan el estatus de poder que ahora detenta, que propicia unas relaciones de superioridad desconocidas en sus obras precedentes. La figura de Cándida García Grande, por otra parte, está marcada en *El amigo Manso*, por el desequilibrio que propicia su perenne búsqueda de dinero y mejora; en ese sentido, ella siempre está en una situación de inferioridad. Por el contrario, sus relaciones en *Tormento* se limitan a una igualdad en el plano social, aunque se dé tan solo cuenta de una, en rigor, la que mantiene con Rosalía Bringas. En cuanto a *La de Bringas*, sus relaciones son de cercanía y equilibrio.

En el caso de Doña Malvina, puede referirse que sus relaciones en *Fortunata y Jacinta* están marcadas por los prejuicios unidos a su religión. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, se marcan por su posición de samaritana. En *Tristana*, por último, destaca, una vez más, la suspicacia que despierta el personaje en terceras personas –don Lope–, aun a pesar de que sus relaciones son dispares. En este caso, ella es una profesora respecto a la protagonista. Otro caso singular está representado por doña Perfecta, quien en la novela homónima mantiene relaciones predominantemente de poder y sujeción a la jerarquía que ejerce en Orbajosa. En contraste, la única relación evidente en *La familia de León Roch* la perfila sencillamente como una amiga o consejera respecto a María Egipcíaca Sudre. En ese caso, no obstante, la inferencia trasciende al significado de ese nexo, toda vez que el mecanismo de la intratextualidad activa lecturas bien distintas. En cuanto a Federico Viera, debe señalarse que el contraste entre *La incógnita* y *Realidad* prueba un cambio ostensible en varias de las relaciones que mantiene, en la transición desde lo desconocido o aparente hasta lo tangible. Así, mientras que en la primera de estas novelas tan solo es apreciable una red de relaciones que permanecen –debido al punto de vista restringido del narrador epistolar– como superficiales, en la segunda estas se revelan como auténtico mecanismo condicionante para la trama, así como para la acción funesta decisiva. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, las relaciones expresadas tienen mucho que ver con el pasado desafortunado de Viera.

En relación con el caso de Felipe Centeno puede destacarse que en *Marianela* su relación de exclusividad personal con su hermanastra Marianela le convierte en una suerte de personaje proscrito y aislado interesante; tan solo se reflejan sus relaciones con ella, ya que las otras son contadas en forma de resúmenes o referencias lejanas. En *La familia de León Roch*, sus relaciones muestran a un ser en conflicto entre quien le quiere y protege –León–, por un lado, y quien le denuesta, por otro: María Egipcíaca. En *El doctor Centeno*, las múltiples conexiones de Felipe le configuran como un ser atenuado por el poder que se

infunde sobre él, pero, asimismo, por el cariño casi unánime que todos mantienen en sus relaciones con el pequeño. En *Tormento*, las relaciones convencionales señalan a un gentil servidor; en cuanto a Ido del Sagrario, esta relación exenta de la trama convierte a Felipe en una especie de figura de corte picaresco. Respecto a Guadalupe Rubín, en otro sentido, ha de señalarse que sus relaciones en *Fortunata y Jacinta* muestran un rol de dominio, así como de respeto por su parte hacia figuras más elevadas jerárquicamente en el ámbito de la sociedad. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, la única relación referida es de tipo financiero con el protagonista de dicha serie. En el caso de *Torquemada en la cruz*, destaca el vínculo del personaje con la familia Del Águila, así como un rol de casamentera que modifica de algún modo su vínculo con Torquemada. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* resulta destacable tan solo la relación, perdurable en el tiempo, del personaje con Torquemada, quien sostiene esta mediante sus recuerdos e imaginación.

La siguiente figura abordada, el abogado Gustavo Sudre, evidencia unas relaciones en *La familia de León Roch* de las que puede colegirse su falta de neutralidad. Sus puntos de vista sociales, políticos y morales generan una red de relaciones conflictivas en todos los casos comprobados. El hecho de que, además, alguno de esos vínculos sea incoherente con su perfil público proyecta un sentido ambiguo, paradójico respecto al credo ético por el que se define a sí mismo. Con posterioridad, las analepsis introducen nuevas variantes como los vínculos estudiantiles que mantuvo años atrás, reflejados en *La de Bringas* y en *Fortunata y Jacinta*. Asimismo, resulta destacable su posición como amante de la marquesa de San Salomó, affaire ya presente en su primera novela. Respecto a José Ido del Sagrario, se debe argumentar que en *El doctor Centeno* sus relaciones oscilan entre el sometimiento y la igualdad más íntima y verdadera. En cuanto a *Tormento*, sus relaciones revelan el conflicto de este personaje en su relación con los demás, una constante en su trayectoria, en todo caso. A pesar de que sea contemplado como un ser inofensivo de forma mayoritaria, es percibido como una amenaza por una figura tan relevante como Amparo, ya que su potencial como testigo le condiciona en ese sentido. En *Lo prohibido*, Ido tan solo mantiene relación de testamentario escasamente fiable. En *Fortunata y Jacinta*, sus relaciones oscilan entre la compasión, la burla y la comprensión de alguien que, como él, se ha sentido tratado como un loco: Maximiliano Rubín.

Por lo que se refiere a Manolo Peña, puede indicarse que sus relaciones en *El amigo Manso* están intensamente polarizadas entre quienes le protegen y quienes le desean males. Por otro lado, el deterioro del vínculo con Máximo reviste gran importancia para su construcción como personaje, toda vez que su posición como rival lo presenta de forma

variada ante el lector. En cuanto a *Lo prohibido*, la labilidad de sus relaciones no permite dilucidar el alcance y valor de las amistades que mantiene en este texto, en donde sus escasas apariciones se ciñen a un ámbito de encuentros sociales tan solo. En *Torquemada en el Purgatorio*, las relaciones de Peña representan su nuevo estatus social, estable, una posición que desarrolla la concepción inicial de su debut en el universo novelesco galdosiano.

Respecto a Manuel Pez, cabe destacar, ante todo, que sus apariciones en *La desheredada* permiten inferir su posición de poder dentro de la sociedad, un factor parecido al que se puede aplicar en *El amigo Manso*, en donde su poder está determinado por su posición elevada dentro de esa escala. En *Tormento*, sus relaciones están íntimamente ligadas a su capacidad para lograr acciones de interés para quienes le piden favores. De las relaciones en *La de Bringas*, debe destacarse, sin duda, su rol como ladino adúltero, verificado en la doble vertiente de engaño que sostiene con los Bringas. En cuanto a las relaciones de Pez en *La incógnita*, estas pertenecen a la burguesía más acomodada, así como en *Realidad*, lo que prueba el ámbito de su red relacional más usual. En cuanto a *Ángel Guerra*, las relaciones efectivas descritas se distinguen por ser las únicas abiertamente hostiles de su devenir novelesco, en virtud de las cuales el protagonista manifiesta aun antagonismo claro hacia él, circunstancia no muy frecuente en su trayectoria. Otra figura relevante la constituye María Egipcíaca Sudre, cuyas relaciones en *La familia de León Roch* están supeditadas a su vínculo con León Roch, además de condicionadas por factores como la religión. De ese modo, se trata de una figura de conflictos muy polarizados, una vicisitud acorde con el tono de tesis de la novela en cuestión. En cuanto a *La de Bringas*, cabe tan solo señalar que las relaciones referidas tienen que ver tan solo con círculos sociales afines. Empero, debe llamarse la atención, por su trascendencia, sobre la inclusión en ese círculo de León Roch, futuro esposo de María. Por otra parte, otro carácter surgido de la misma novela que María es Pedro Fúcar, cuyas múltiples relaciones reflejan a un hombre de negocios, básicamente. Así, en su posición elevada socialmente, se le considera como alguien preciado con quien mantener un vínculo. Sin embargo, en *Lo prohibido* el lector galdosiano debe replantearse estos conceptos pasados, toda vez que Fúcar es presentado aquí formando parte de una relación de corte muy distinto. En efecto, su cortejo hacia Eloísa Bueno, con todas las connotaciones adyacentes añadidas –la más amable, una plasmación del tipo del *senex amans*– supone la decadencia incomprensible de este personaje, ya que se altera su habitual construcción de negociador bienintencionado.

Como elemento opuesto, Ramón Villaamil da vida a una figura situada en situación de desventaja relacional, tal como evidencian sus participaciones en *Fortunata y Jacinta* o

en *Miau*. Así, en *Fortunata y Jacinta* se muestra su posición de debilidad en relación con lo que él anhela, esto es, su posición perdida de funcionario. Las relaciones de Villaamil en *Miau* se caracterizan por su inautenticidad, por su carácter meramente superficial –factor inexistente en su breve periplo en la anterior novela–, con la excepción del nexo leal y auténtico con Luis Cadalso, que dota de singularidad esta faceta. En cuanto a Refugio Sánchez Emperador, cabe aducir que sus escasas relaciones en *El doctor Centeno* no denotan nexos significativos. En lo que se refiere a *Tormento*, es notoria la posición de repudio que le dispensan los Bringas, así como su relación de poder frente a su hermana Amparo. En cuanto a *La de Bringas*, sus vínculos están al fin en pie de igualdad, debido, tal vez, a su autosuficiencia económica. Por último, en *Fortunata y Jacinta* se evidencia el declive de su vida como mujer perdida, vicisitud reflejada en sus relaciones de dependencia perniciosa.

En el caso de Rosalía Bringas, unido en parte al anterior caso, sus relaciones en *Tormento* manifiestan un universo muy polarizado, en el que ella está situada en una posición de anhelo, o de búsqueda materialista muy particular. En lo que se refiere a *La de Bringas*, las diversas relaciones del personaje la revelan en una posición de defensa significativa, en la que es demandada y exigida desde múltiples frentes, en buena parte de los cuales es derrotada. En cuanto a *Lo prohibido*, sus conexiones son superficiales y escasamente significativas. Por último, en *Ángel Guerra* resulta significativo el poder de atracción que ejerce como modelo de mejora social para el rebelde Guerra. La última figurada contemplada en este apartado corresponde a la hija del usurero galdosiano por excelencia. De las relaciones de Rufina en *Fortunata y Jacinta* debe destacarse el interés generado por unirla con Maximiliano Rubín. En cuanto a *Torquemada en la hoguera*, debe llamarse la atención hacia el deterioro de sus relaciones positivas, con la excepción de Quevedo. En *Torquemada en la cruz* destaca la relación de admonición inútil de ella hacia su padre. En el caso de *Torquemada en el purgatorio*, la relación de despecho o de celos entre ella y su padre, así como su hijastro, muestra la situación familiar nueva, desequilibrada. Por último, en *Torquemada y San Pedro* destaca su labor de mediación, así como la fluctuación –ocasionada por la enfermedad y agonía de Francisco Torquemada– relacional con su padre.

Conclusiones parciales

Tras el análisis del orden de relaciones de las figuras más relevantes de reaparición, se ha podido constatar que la naturaleza de sus vínculos resulta sumamente indicativa para definir su construcción. En ese sentido, además de sus acciones, una figura puede ser contemplada a la luz de esta faceta que, en muchos casos, genera interpretaciones en

ocasiones novedosas, facetas que se incorporan al análisis. Así, un personaje tal como Francisco Torquemada, definible por su actividad como usurero o por sus ansias de cambio personal y ascenso social, puede ser contemplado igualmente como aprendiz, padre, suegro o deudor –entre otros vínculos–, una red que, en suma, incorpora matices accesibles para el lector galdosiano. Por añadidura, la conexión que, a veces, queda plasmada en una novela muestra una dimensión ajena, en buena parte, a las intenciones o acciones de ciertas figuras, ya que la influencia o presencia de algunas de estas resultan en ocasiones suficientes para que surja un vínculo de interés insospechado. Así, un personaje como Felipe Centeno puede servir como ejemplo de esta cuestión. Si bien actúa como criado o empleado de Alejandro Miquis en *El doctor Centeno*, otra cosa muy diferente puede ser percibida por el lector, quien infiere, sencillamente, un vínculo de amistad.

4.8 LOS TIPOS GALDOSIANOS

Como consideración previa al análisis de los tipos galdosianos reflejados en los personajes recurrentes de mayor consideración cualitativa –aquellos 52 que constituyen un objeto preferencial, en última instancia–, valga como introducción un apunte sobre el particular realizado por Francisco Caudet:

El realismo-naturalismo trata de lo típico –entendido este concepto como aquello que remite a una situación generalizada– a través de casos individualizados. Le importa al realismo-naturalismo la totalidad, lo general, a través de la individualidad, de lo particular (Caudet, 2011: 252-253); La metonimia [...] es el principio sobre el que se basa esa escritura (Caudet, 2011: 263).

En efecto, este estudioso incide en el notable poder inductor que poseen los personajes del novelista español, ya que, aun si se considera la elevada autonomía que estos poseen en numerosos casos¹⁷⁶ –que desborda, por tanto, las prerrogativas unidas a la funcionalidad de las figuras instrumentales–, proyectan su condición como un fenómeno perfectamente creíble para el lector¹⁷⁷. A la hora de considerar esa extrapolación que dicho lector habitual de esta novelística efectúa, debe hacerse notar que no se ponderan aquí factores empírico-sociales, de suerte que tipos tan improbables como Jesús Delgado,

¹⁷⁶ Aquellas figuras ya aludidas en este estudio que, si bien están muy bien caracterizadas, parecen no imprimir influencia real sobre los acontecimientos fundamentales de la trama novelesca.

¹⁷⁷ En todo caso, Caudet hace referencia al cuerpo social y a la España real del tiempo de Pérez Galdós, factores que él considera ineludibles como anclaje para comprender el variado arco de tipos que aparecen en sus novelas contemporáneas (Caudet, 2011: 256-262).

Eautepistológrafos, o José Ido del Sagrario, son acogidos como verosímiles en este universo sin necesidad de que deban someterse a una fiscalización en torno a su *veracidad*. Por otra parte, como se ha señalado con anterioridad, afrontar el análisis de uno u otro personaje desde la dicotomía ficción-realidad conduciría este trabajo a una dialéctica socio-histórica que desborda sus objetivos. Por lo tanto, resulta pertinente desde este punto de vista escrutar al personaje en todo cuanto plasma en la novela, mas no evaluarlo de acuerdo a elementos externos, ni incluso emitir consideraciones sobre esos mismos condicionantes extra-literarios, sirvieran o no como acicate, modelo o inspiración en algún punto para el novelista canario.

Con el fin de proveer un análisis que aúne orden y sistematicidad, se sigue un principio animado por dos premisas. En primera instancia, los distintos tipos galdosianos presentes entre las figuras recurrentes más destacadas se agrupan en torno a ciertas similitudes que, razonablemente, suponen un argumento para considerarlas como una clase o tipología. A ese respecto, cabe incidir en que se parte de un proceso referencial cuyo sujeto es la figura galdosiana, no al contrario. Dicho de otra manera: los tipos literarios tradicionales no suponen el punto de partida. Así, la referencia parte de la particularidad creativa hallada en el entorno novelesco abordado. En una etapa posterior, se debe afrontar si resulta conveniente o rentable vincular ciertos tipos con la tradición intertextual, una fase en la que el apoyo de la obra de Elisabeth Frenzel resulta necesario, a la par que oportuno. En todo caso, la condición distintiva que alguna de las figuras pueda presentar a la hora de plasmar ese vínculo es convenientemente reseñada.

4.8.1 Los tipos galdosianos y la tradición intertextual literaria

El burócrata

A la hora de revisar la tipología de personajes a los que el universo galdosiano da constitución y cabida, resulta apropiado iniciar la relación con una clase de figura particularmente vinculada con el tipo de sociedad que comenzaba a predominar en las grandes urbes europeas. Como consecuencia de la transformación experimentada en cuanto a la nueva estructuración de la sociedad y los diferentes oficios surgidos en paralelo, el funcionariado no solo representa toda una gama profesional de administradores, sino asimismo el símbolo viviente del burgués. Esto es, aquella persona temerosa ante el cambio del orden establecido, aunque asimismo adaptable ante cualquier avatar que propicie el turnismo español finisecular. Asimismo, además de su reverencia al materialismo

económico, el funcionario –burgués por extensión, por tanto– respeta a la alta burguesía, así como al estamento nobiliario, razón por la que la búsqueda de las apariencias supone otra de las facetas que lo definen.

De los personajes galdosianos de reaparición más relevantes aquí contemplados, casos como los de Manuel Pez, Cristóbal Medina, Federico Ruiz, o Gustavo Sudre responden a esas características, así como otros dignos de mención como Francisco Bringas –junto a su hijo Paquito, asimismo–, Argüelles Mora, Aguado y otros que, en una escala aún menos destacada, pueblan las diferentes reuniones sociales, así como los distintos ministerios. Como se ha avanzado, la clara fijación de este tipo galdosiano respecto a unas coordenadas espaciales, temporales y sociales tan concretas impiden su adscripción a un tipo o motivo literario, toda vez que estos constituyen marcos de carácter esencial, más universal.

El oportunista

En esta categoría cabe incluir a un conjunto de personajes que se distinguen por su habilidad para obtener beneficios en las situaciones más variopintas, más allá de consideraciones éticas o morales. Escasean en la novelística galdosiana figuras que puedan ser definidas de forma neta a partir de su maldad o su bondad. Si bien casi todas las obras del autor canario de la década de 1870 pertenecen al sub género de la novela tendenciosa, no resulta adecuado afirmar que ninguno de los malvados, villanos o antagonistas sean verdaderamente maniqueos, y menos aún en las obras posteriores. Los oportunistas, pillos, aprovechados, ventajistas, difamadores o estafadores presentes en la nómina de personajes más relevantes son Alejandro Sánchez Botín, Cornelio Malibrán, Federico Cimarra, Gonzalo Torres, Jacinto Villalonga, José María Manso y Zalamero. Se trata de un tipo de figura galdosiana que, en una dimensión paralela a la de burócratas como Manuel Pez o Francisco Bringas, sobreviven en un sistema en el que la movilidad social depende en gran medida del poder económico y de la influencia política.

De acuerdo a las distintas tipologías vertebradas por Frenzel como motivos literarios, figuras como las del estafador o del especulador parecen adecuarse a las cualidades que más sobresalen en ellos, por encima de otros rasgos muy secundarios como los propios del mujeriego, el jugador, el solterón o incluso la más polarizada del rival. Si bien en el caso de Cimarra su rol en *La familia de León Roch* podría sugerir esta etiqueta, debe descartarse por dos motivos. En primer lugar, un motivo tan básico resulta a todas luces insuficiente para dar cuenta de sus rasgos como personaje. En segundo lugar, Cimarra –al igual que cualquier otra figura– debe ser analizado desde la perspectiva ampliada que suponen sus seis

apariciones novelescas, razón por la que un indicio básico como su rivalidad con otro carácter en una sola novela resulta un argumento muy escaso. Por lo que se refiere al motivo del especulador, Frenzel lo asocia a la avidez de dinero (1980: 320-328), dimensión que, aunque cierta de una u otra forma en Torres, Manso o Sánchez Botín, revela asimismo su insuficiencia para reflejar a unas figuras más complejas. En cuanto al motivo del estafador (Frenzel, 1980: 133-138), la estudiosa alemana indicó que no adquirió su sentido específico hasta el siglo XIX, aun a pesar de que este tipo de personajes ya habrían estado presentes previamente en la literatura. Entre otras características, la habilidad para la simulación es uno de los caminos que estas figuras emplean para, en muchas ocasiones, ascender socialmente, lo que les hace simpáticos entre los lectores, rasgo que parece improbable en los casos galdosianos aquí contemplados. Sí parecen coincidir parcialmente, en cambio, con un personaje como el Mercadet de Balzac, estafador bursátil que podría haber supuesto un modelo para Galdós en ese sentido. Como bien indica Frenzel, además del ansia de ascenso social –presente en los inicios de José M^a Manso–, existen otros casos en los que la estafa proviene de mentes intelectualmente superiores, que tienen cabida en obras de Goethe o de Dostoievski, entre otros. En esta última variante tendrían cabida, efectivamente, tanto Cimarra como Malibrán o Villalonga.

El cura inmoral

Numerosa es la nómina de personajes galdosianos vinculados al mundo eclesiástico en sus diferentes jerarquías y representaciones. Entre las figuras recurrentes más destacadas, tres de ellas merecen aquí su sitio: Nicolás Rubín, José Bailón y León Pintado. En el caso de Bailón, se le incluye aquí por su doble calidad de vínculo religioso y carácter inmoral. Además de ellos, merece una mención adicional Pedro Polo, cuya pertenencia podría haberse adscrito, por añadidura, a la tradición de los sacerdotes enamorados, en compañía del padre Enrique de *Doña Luz* (1879), de Valera, o al Fermín de Pas de *La Regenta* (1885), de Leopoldo Alas. Por otra parte, no debe olvidarse que, si bien estos casos parecen plasmar el pragmatismo, la gula o las malas inclinaciones, hay también casos de curas galdosianos presentados de forma positiva entre los recurrentes –sin contar el resto, claro está–: Nazarín y el padre Nones.

En todo caso, Frenzel relaciona el motivo del sacerdote con el voto de castidad, circunstancia que tan solo puede aplicarse al mencionado Polo, cuya relevancia es menor como resultado de su reaparición en el marco de un ciclo. De igual modo que otros caracteres incluidos en este apartado, Rubín, Bailón y Pintado forman parte de un colectivo que, aunque

fácilmente identificable, parece favorecer más ser llevado a la novela como sujeto típico que como un personaje que responda a una estructura argumental básica. Sus atributos, en fin, representan hábitos o condiciones de moral o ética más que acciones que puedan definirse en una trama, como es el caso, v. gr., de Nazarín, que, a diferencia de ellos, asume otros rasgos como los de excéntrico o profeta.

El personaje quijotesco

En una obra como la de Pérez Galdós, cuyas influencias cervantinas son reconocidas a la par que reconocibles, la presencia de personajes que reencarnen en cierto modo el proceder o el espíritu del hidalgo manchego no debería resultar ninguna sorpresa. No obstante, entre las figuras recurrentes más destacadas tan solo Isidora Rufete pertenece de pleno derecho a esta etiqueta, la cual, por otra parte, no está recogida en la relación de motivos literarios de Frenzel. En su calidad de mito moderno –como también lo es el español don Juan–, el personaje quijotesco parece plasmar una combinación entre actitud, mentalidad y proceder, una configuración que lo explica al margen del concepto de motivo literario, que preconfigura una estructura argumental básica, como se ha señalado anteriormente. Así las cosas, Isidora –como antes hiciera don Quijote– está poseída en *La desheredada* (1881) de una idea fija, un ideal por el que lucha y en el que solo ella cree, pero que, sin embargo, no existe en el mundo real. De igual modo que en el caso del héroe de Cervantes, la joven manchega cuenta con un escudero fiel, el leal José Relimpio –también quijotesco, a su modo–, que la sigue hasta el fin. Por otro lado, Isidora ingresa, como resultado de su fracaso, en la tipología de mujer perdida galdosiana –ampliada en *Torquemada en la hoguera* (1889)–, lo que enriquece más, si cabe, su construcción ficcional. Además de ella, otra figura menor recurrente que puede asimilarse a este tipo es la de Alejandro Miquis, aunque en su caso no se aúnan cualitativamente los rasgos quijotescos que adornan a Isidora.

El/la individualista

En esta categoría se incluyen aquellas figuras que se distinguen por características como su fuerte carácter, independencia de criterio y autonomía. De acuerdo a esas premisas, doña Malvina, doña Perfecta, León Roch y María Juana Bueno de Guzmán parecen encajar en el modelo aducido. Si bien en ciertas circunstancias uno u otro está vinculado mediante una relación a otro personaje –noviazgo o matrimonio, en estos casos, aunque también relaciones de otro tipo–, esto no resulta en absoluto un obstáculo respecto a la asociación sugerida, ya que, de hecho, la naturaleza de tales lazos parece incrementar facetas como su esencia dominante o la voluntad de autonomía. Así, puede constatarse que María Juana posee

ese espíritu respecto a Cristóbal Medina, de igual modo que León Roch, paradigma de racionalidad positivista, mantiene una fe inquebrantable en su sentido de la vida o de su proceder. En cuanto a doña Perfecta, esta esencia la manifiesta tanto contra sus oponentes – el teniente coronel Pinzón¹⁷⁸ o Pepe Rey– como en relación con su sobrina, sus amigos o sus empleados. Por lo que se refiere a doña Malvina, su caso está revestido de unas características que le confieren un valor diferente a las otras figuras aquí revisadas. Tanto en *Fortunata y Jacinta* (1887) como en *Torquemada en la hoguera* (1889) Malvina parecía estar supeditada al pastor protestante don Horacio, su esposo. Sin embargo, en su segunda reaparición, introducida en *Tristana*, la historia interna de este personaje ofrece al lector un giro inesperado, en virtud del cual la otrora compañera del religioso –su valor parecía definirse, precisamente, tan solo por su vínculo– se ha separado y ejerce como profesora particular. De ese modo, Malvina, gracias a ese cambio, adquiere en la reaparición un valor añadido, que permite reinterpretarla.

La conexión de este tipo de personaje galdosiano con los motivos literarios argumentados por Frenzel no resulta clara, ya que elementos como el solterón, el descontento o el ermitaño no parecen ajustarse a los rasgos que, en general o en particular contienen las figuras que han sido tenidas en consideración en el apartado presente.

La particular heroína galdosiana

Existen en la novelística contemporánea de Pérez Galdós numerosos ejemplos de mujer cuyos atributos más destacados reúnen determinación y autonomía, así como una lucha frente a un enemigo poderoso –lo que define su cualidad heroica– que, aunque concreto, suele representar simbólicamente dimensiones vinculadas al sistema social extraliterario. Como rasgo de concomitancia con otros tipos femeninos galdosianos, esta figura es presentada en ocasiones dotada de sentido del humor, un rasgo que, como en otros casos, gira en torno al uso del lenguaje. Augusta Cisneros encarna al tipo galdosiano de mujer resuelta, aguda, atractiva, cualidad con la que cuenta asimismo María Egipcíaca Sudre.

Ahora bien, en el caso de Augusta su relación de adulterio ocasiona que un motivo literario como el de la esposa difamada de Frenzel (1980: 126-133) responda a ciertos componentes que pueden encontrarse en su trayectoria. A ese respecto, valga este comentario de su padre sobre ese punto: «¡Pobrecita mía, cuánto padece! Verse calumniada,

¹⁷⁸ Amigo de Rey, este militar a cargo de las tropas que ocupan Orbajosa se constituye en un enemigo añadido para la protagonista de esta novela.

zarandeada por tanto imbécil! [...] ¡Reticencias contra mi hija...!» (2001b: 833). De igual modo, el motivo de la relación amorosa secreta (Frenzel, 1980: 293-300), más evidente, forma parte una tradición extensa y fructífera en la historia literaria.

En lo que se refiere a María Egipcíaca, sus avatares en *La familia de León Roch* permiten matizar su condición de heroína mediante la introducción de su condición de mártir (Frenzel, 1980: 204-211), una perspectiva que merece tenerse en cuenta desde cierta perspectiva. Así, al igual que su hermano Luis Gonzaga, su pasión religiosa, la equipara sin dificultad en ese sentido con una de las figuras cristianas de santidad. Además de ello, la defensa de su fe la hace sufrir e inmolarsse frente a las persecuciones. En relación con la novela mencionada, esta suerte de martirio contiene un inequívoco fundamento sarcástico subyacente, toda vez que la *persecución* que sufre es llevada a cabo por el hombre que representa la bondad y la sensatez en dicha obra, León Roch. Al margen de estos dos importantes personajes, otras mujeres de relevancia inferior que pueden asimilarse a esta categoría son Amparo Sánchez Emperador, Gloria Lantigua y Rufina Torquemada, además de las no recurrentes Fortunata y Tristana.

En cuanto al concepto de heroína aplicado a estas dos figuras, cabe añadir que Frenzel vinculaba este con el motivo de la amazona, mito de origen griego que reviste a la mujer de atributos viriles por sus dotes de fuerza y capacidad de dirección, además del sentimiento de temor o asentimiento que suscita (1980: 14-22). Esa asociación que Frenzel estableció – asimilación de heroísmo a rasgos de masculinidad– no puede aplicarse precisamente al caso de Augusta o de María Egipcíaca, aunque sí a otras figuras recurrentes de importancia como María Juana Bueno de Guzmán, Guillermina Pacheco, doña Perfecta o incluso Guadalupe Rubín. No obstante, en ninguno de esos casos señalados adicionales parece oportuna la etiqueta de *heroína*, debido a que otros rasgos de su construcción como personaje, además de factores provenientes de la trama novelesca, desaconsejan tal idea.

El médico

Entre toda la gama de personajes que parecen contar con características novedosas, desvinculada de los motivos tradicionales de la historia literaria, la del médico representa, quizá, una de las más socorridas en el universo de las novelas contemporáneas. En su caso, las apariciones e intervenciones de los médicos están poderosamente relacionadas con una función derivada de una necesidad. En ese sentido, Augusto Miquis y Pepe Moreno Rubio podrían ejemplificar el tipo de personaje galdosiano que mejor facilita al lector una asociación, una perspectiva que parece probarse en las numerosas ocasiones en las que

ambos aparecen en las novelas objeto de estudio. En efecto, tanto en las ocho novelas de Miquis como en las siete de Moreno Rubio su aparición está suscitada –con mayor o menor relación con la trama correspondiente– por una situación médica. Puede comprobarse que la figura del médico, que, en otros períodos históricos podría ser conceptuada como cirujano, chamán u otras variantes, no sustenta por sí sola un esquema argumental como para dar pie a un motivo literario, razón que parece suficiente como para no figurar en la relación de la estudiosa germana Frenzel.

Augusto Miquis asume un rol de médico simpático y bondadoso, desinteresado y de gran locuacidad. Este último rasgo, además de su ingenio expresivo y humorismo le distingue de Pepe Moreno Rubio. Por su parte, este resulta perfectamente encuadrable dentro de lo que sería la quintaesencia del médico capaz, bondadoso y humano, al igual que otros similares –aunque de menor calado– como Teodoro Golfín o, tal vez, Quevedo. En el caso de Golfín, no poseer el humorismo de Miquis o su estatus de mayor envergadura social lo acercan al tipo que representa Moreno Rubio.

La prostituta

En la novelística de Pérez Galdós es posible hallar muchas mujeres prostitutas, o que ejercieron como tales. Entre las figuras recurrentes más notables, destaca sobremanera Leonor, *la Peri*, cuya trayectoria se extiende a lo largo de cuatro novelas. Además de ella, merecen ser mencionadas Ándara y Beatriz, cuya participación se restringe a *Nazarín* y *Halma*, así como Mauricia *la dura*, quien, a pesar de que su vida en este universo se ciñe tan solo a *Fortunata* y *Jacinta*, deja tras de sí una intervención memorable. Por otro lado, merece especial recuerdo por su cercanía literaria el personaje de Nana, de la novela homónima de Émile Zola publicada en 1880. Debe hacerse notar, a priori, que en esta tipología se da cabida a quien es representada como prostituta en su estado permanente. Esto es, el lector descubre su existencia a partir de ese estatus, sin que se le ofrezca el proceso o camino precedente, como sería el caso de la mujer perdida. Precisamente en relación con el proceso señalado de perdición, el caso de Ándara y Beatriz suscita interés porque plasman la dinámica inversa: en el ciclo mencionado, ellas constituyen ejemplos de prostituta arrepentida.

En cuanto a Leonor, cabe señalar que asume el tipo galdosiano de cortesana grosera, guapa y ambiciosa. Empero, en *La incógnita* se añaden matices a su configuración de orgullo, sentimentalismo y lealtad. No puede asimilarse esta mujer al tipo de mujer perdida galdosiana, como se ha argumentado, ya que no existe literariamente el estadio anterior y, por lo tanto, el proceso de degradación necesario para ese estatus. Desde el punto de vista

de E. Frenzel, el motivo de la cortesana desinteresada (1980: 74-83) parece ser el idóneo para establecer relaciones intertextuales. Tal como señala la estudiosa germana, las prostitutas son toleradas en la sociedad, aunque gozan de menos derechos, razón por la que son siempre marginadas (1980: 75) en términos de aceptación moral, ética o religiosa. En ese sentido, puede recordarse que las relaciones de Leonor con Federico Viera están marcadas de modo evidente por esas consideraciones, ya que la dejan en ese caso dolorosamente al margen.

La mujer perdida

Como se ha avanzado en el epígrafe precedente, el hecho de que se plasme el proceso de *caída moral* –desde un estatus aceptable hasta uno reprobable, desde el punto de vista de la convencionalidad social establecida en el marco que generan las novelas decimonónicas– supone una distinción importante, ya que el efecto dramático resulta, sin duda, superior en este último supuesto. A ese respecto, puede señalarse que ya Aristóteles señalaba como fundamental el cambio de fortuna –o peripecia– entre las necesidades de la *poiesis*. En el orden social mencionado, la consideración que recibe una prostituta es equiparable a la delincuencia, lo cual supone, desde la perspectiva de un entorno en donde las apariencias revisten tal importancia, una desgracia de gran calado. Entre las figuras recurrentes más destacadas de este estudio, merecen especial consideración aquí Refugio Sánchez Emperador y Eloísa Bueno de Guzmán. Asimismo, aunque en un nivel de alcance inferior, debe mencionarse a Isidora Rufete, además de Fortunata –que no es un personaje recurrente– y el caso especial que encarna Rosalía Bringas en solo una de sus novelas: *La de Bringas*.

En el caso de Refugio, su comportamiento desenfadado y laxo alberga similitudes respecto al carácter de Eloísa. No obstante, en rigor, esta última parece representar de una forma más precisa la caída que comporta la construcción de este tipo literario. En efecto, a diferencia de Refugio, cuya transición hacia su nuevo estado –es decir, desde *El doctor Centeno* hasta *Tormento* y las subsiguientes obras– no parece suscitar conmoción alguna en ella, el descenso de Eloísa produce efectos más contundentes. Así, la celebración regular de *los jueves de Eloísa* inicia su caída en la prostitución, seguida de su ruina económica y fisiológica, concluida con un arrepentimiento final que, en fin, da cuenta de una dinámica dotada de elementos más dramáticos –e incluso patéticos– que las circunstancias que rodean a Refugio. Por lo que respecta a Rosalía Bringas, su caída –puntual, conectada a Manuel Pez– propicia igualmente arrepentimiento, aunque no desde un punto de vista moral, o ético, sino vinculado al orgullo perdido y a la inutilidad de su acción, que queda reducida a una

maniobra netamente materialista e inmoral, por tanto. En todo caso, un aspecto digno de mención lo constituye la conciencia de superioridad social que Rosalía considera poseer sobre Refugio –ya apuntado en la tipología precedente–, aunque tal vez las diferencias sean relativas tan solo. En cuanto a Isidora, en última instancia puede ser asimilada a esta tipología como consecuencia, paradójicamente, de su comportamiento quijotesco, que la vincula a otro de los tipos revisados en este apartado. El idealismo, así como la desconexión –así como la consiguiente inutilidad para los efectos prácticos de la vida– de la realidad la definen, así como un cierto *fatum* trágico acentuado.

El excéntrico/la excéntrica

La galería de figuras galdosianas que podrían ser adjetivadas como excéntricas, estrafalarias o, sencillamente, trastornadas contiene cuantiosos ejemplos, los cuales han dado pie, por su parte, a múltiples estudios que, en muchos casos, han abordado estos casos desde el punto de vista de las ciencias humanas del comportamiento o del trastorno mental. Desde el enfoque que postulaba Elizabeth Frenzel –al que se acoge con preferencia este trabajo en ese sentido–, quien propuso el motivo del estrafalario (1980: 138-145), la extravagancia de esta figura, inadaptada de una u otra forma a su entorno, le confiere un rasgo de desamparo que lo dota de patetismo y ridiculez (Frenzel, 1980: 138). Entre los personajes de reaparición más destacados para su profundización, se ha elegido por su ajuste a esta categoría a José Ido del Sagrario, Basilio Andrés de la Caña, Ramón Villaamil, Isabel Godoy y Salomé Porreño. De una relevancia inferior, debe ofrecerse referencia sobre los también recurrentes Jesús Delgado, Santiago Quijano-Quijada y Nazarín, aunque estos dos últimos caracteres albergan facetas que los diferencian.

En lo que se refiere a Ido del Sagrario, su personaje está dotado de elementos que lo señalan como un infeliz excéntrico a la par que bondadoso. Así, José es porfiado, maniático y sensible, pero también cobarde, además de dotado de un agudo sentido del beneficio económico o de capacidad reflexiva, una dimensión que queda reflejada en sus conversaciones con Felipe Centeno en el final de *El doctor Centeno* y el inicio de *Tormento*. Esta conjunción heterogénea de aspectos posibilita, a fin de cuentas, una figura de difícil definición incluso en el marco de la novelística galdosiana. En cuanto a Basilio Andrés de la Caña, puede ser asimilado a la gran galería de personajes galdosianos viejos, inofensivos, maniáticos y pretenciosos. Don Andrés guarda semejanzas en aspectos como la vejez, la bondad o la especialización en una materia con Ramón Villaamil, José Relimpio o Francisco Bringas. No obstante, el rasgo de la petulancia o la sentenciosidad le distingue. Ramón

Villaamil, de otro lado, guarda grandes semejanzas con Ido del Sagrario y con José Relimpio sobre puntos como su patetismo, timidez y necesidad endémica, además de una bondad que parece constituir una nota dominante en la mayoría de estos personajes. Isabel Godoy, en otro orden de cosas, aunque carece de esa bondad que puede favorecer la simpatía del lector, aún a cualidades maniáticas que la hacen merecedora de pertenecer a este grupo revisado aquí. Puede añadirse que su excentricidad la acerca a otro personaje de reaparición como Salomé Porreño, aunque en el caso de Isabel su trastorno resulta más evidente. Por otro lado, puede aducirse que Salomé está dotada de atributos como el fanatismo religioso, la avaricia o la intolerancia, parte de los cuales están en Isabel. Estas características permiten afirmar, con todo, que estas figuras femeninas han sido llevadas a la novela con unas peculiaridades negativas que sus homólogos masculinos no contienen.

El acaudalado

La particularidad de este tipo de figura galdosiana reside en la dificultad que reviste para vincularla siquiera de forma mínima a un esquema o motivo literario básico. Así, aun a pesar de que los rasgos del acaudalado –tanto si proviene de la aristocracia como si se trata de un comerciante o banquero enriquecido– pueden identificarse y describirse, se trata de personajes de su tiempo, desprovistos de maniqueísmo y solo destacables por su poder adquisitivo y estatus social. En el caso de los tipos hallados entre las figuras galdosianas más relevantes –Arnaiz *el gordo*, Pedro Fúcar y la marquesa de San Salomó–, tan solo son referentes sociales desprovistos de atributos extremos de carácter, así como de acciones que incidan de forma clara en ninguna de las tramas novelescas. Además de ellos, otros personajes de menos calado entre los recurrentes que pueden adscribirse a esta tipología son Mompous y Bruil, el marqués de Casa Muñoz, el conde de Monte Cármenes o el marqués de Yébenes.

Ahora bien, resulta necesario poner de relieve una vicisitud que desvirtúa esta categorización en el caso de Pedro Fúcar. En su cuarta novela, *Lo prohibido*, las premisas que el lector tenía acerca de este personaje quedan parcialmente destruidas, ya que Fúcar pasa a formar parte de una trama menor en la que su actuación responde al motivo literario del *senex amans*, contemplado en la obra tematólogico-comparatista de E. Frenzel. En dicha obra, el otrora optimista y probo personaje asume un rol entre quienes cortejan a Eloísa Bueno de Guzmán. Como bien destacara Frenzel, cuando el hombre de edad soslaya ciertos atributos del decoro social como la sabiduría o la dignidad debido a que corteja a una mujer joven, es visto como ridículo e insensato. De igual modo, resulta natural que cuando existe,

por añadidura, el rival más joven, el lector se situó de su lado (Frenzel, 1980: 385). En la situación señalada, Fúcar es contemplado como indecoroso por José María Bueno de Guzmán –narrador autodiegético, asimismo– en el sentido señalado, aunque, en cuanto al aspecto de la rivalidad, el lector tiene la última palabra. En relación con el universo galdosiano, este episodio de Fúcar lo acerca al don Lope de *Tristana*, así como al más platónico José Relimpio.

El *senex amans*

Además de la consideración especial que se le ha prestado al rol que desempeña Pedro Fúcar en *Lo prohibido*, dos figuras como Francisco Torquemada y Francisco Bringas han de ser consideradas desde esta perspectiva, aun a pesar de que esta no es la característica que mejor pueda definirles en conjunto. En el caso de Torquemada, revisado asimismo en su relación con el tipo del avaro, su matrimonio con la joven Fidela del Águila le vincula con este tipo tradicional literario. De igual modo, Bringas, aunque no perteneciente al grupo de personajes recurrentes más destacados, admite su inclusión en este apartado. A este respecto, pueden recordarse las consideraciones que el narrador emite en *Tormento* sobre esta relación: «la señora de Bringas era una dama hermosa, mucho más joven que su marido, que en edad la aventajaba como unos tres lustros» (1994b: 627). En cuanto a Fidela, la diferencia de edad respecto a Torquemada queda establecida desde su primer encuentro, tal como relata el narrador: «La primera impresión de la graciosa joven, pasado el estupor del momento en que oyó la noticia, fue de alegría, de un respirar libre, y de un desahogo del alma» (Pérez Galdós, 2003a: 324-325); «la pobre niña» (2003a: 245). El usurero, por su parte, es un hombre que ha dejado bien atrás su madurez, como él mismo afirma en la misma novela: «Con cincuenta y seis años que cumpliré el 21 de septiembre, día de San Mateo...» (2003a: 288). Sobre este motivo literario elaboró A. Baquero Escudero un riguroso estudio¹⁷⁹ (Baquero Escudero, 2016: 17-36), en el que abordaba esta tipología en su vínculo con Galdós, entre otros novelistas del siglo XIX. Como bien indica esta estudiosa, la comicidad o ridiculidad históricamente asociada a este motivo fue singularizada por Galdós, de modo que logró imprimir sobre personajes como Bringas o Torquemada –también podrían considerarse José Relimpio o Evaristo Feijoo– una mirada cervantina de afecto que logra trascender a sus lectores. De ese modo, si algo logran transmitir el funcionario y el avaro es una humanidad

¹⁷⁹ Además de la relación evidente con este punto, el estudio de Baquero Escudero justifica de modo extenso y riguroso el enfoque temático. De igual modo, se ofrece una oportuna revisión acerca del *senex amans*, muy adecuada para obtener información más extensa al respecto.

compleja, que desvirtúa ciertos supuestos adicionales del viejo enamorado como la lujuria o los celos, elementos inexistentes en estos dos casos incluidos aquí (2016: 33-35).

El pretencioso

En el marco de la sociedad-marco creada por Pérez Galdós para sus novelas contemporáneas, el poder económico está vinculado en la mayoría de las ocasiones con la necesidad de ostentación. Esta resulta más acuciante, si cabe, en el caso de las clases burguesas, muchos de cuyos miembros pretenderán aparentar ante la opinión pública una imagen exterior más próspera. De igual forma, la nobleza o aristocracia arruinada defiende con ahínco un estatus que difícilmente resulta sostenible más allá de una fachada mal compuesta. Son innumerables aquellas figuras galdosianas procedentes de los dos estratos sociales señalados que siguen esta conducta —la pretenciosidad, en diferentes grados de intensidad, constituye casi un rasgo permanente—, aunque en este caso la atención se centra en tres casos paradigmáticos entre los más relevantes para este estudio: Carlos María Cisneros, Leopoldo Montes y Milagros Tellería.

Desde el punto de vista de la Tematología, este tipo puede vincularse con el motivo del pedante (Frenzel, 1980: 138-145), que, a su vez, fue considerado por Frenzel como una variante del estafalario, una generalización quizá excesivamente desajustada para estos ejemplos. Tal como indicaba la estudiosa, este tipo fue introducido a través de la comedia erudita italiana en el siglo XVI, y entre sus rasgos cabe destacar la impostura, así como la fatuidad, que pretenden siempre transmitir una inútil apariencia de dignidad (1980: 140). Por otra parte, señalaba Frenzel que esta figura estuvo presente en el *Lazarillo de Tormes* en la figura del escudero, iluso que vive en un mundo de grandes valores caballerescos. En los casos aquí expuestos, empero, ninguno de ellos carece de un juicio claro, ya que puede considerarse que, en ese sentido, precisamente su elevado nivel de *conciencia social* los induce a sostener esa representación.

El avaricioso

Con un grado de similitudes notable, el pecado de la avaricia se sitúa en muchas ocasiones en paralelo al de la pedantería. De ese modo, varias de las figuras adscritas a este apartado albergan entre sus cualidades la fatuidad, aunque puede objetarse que la faceta de la codicia resulta más adecuada a la hora de situarlos en este orden. En todo caso, personajes como Guadalupe Rubín, Francisco Torquemada, Cándida García Grande, Cándido Samaniego, doña Nicanora o Rosalía Bringas representan modelos muy evidentes de una dimensión muy extendida en el universo galdosiano, al igual que la pedantería. Por lo que

se refiere a este último punto, Rosalía o Cándida aúnan ambas virtudes entre los recurrentes de mayor calado.

Desde la perspectiva que ofrece Frenzel como motivo literario, la avidez de dinero (1980: 320-328) parece reducir la humanidad que percibe el lector de este tipo de personajes, una estimación que parece apropiada en general –no por completo en el caso de Rosalía, ya que el dinero constituye más bien un instrumento– para los ejemplos incluidos aquí. No obstante, una figura como la de Francisco Torquemada experimenta a través de sus reapariciones una serie de cambios que permiten matizar esa aparente dimensión única, ya que preocupaciones de géneros tan dispares como las apariencias o la redención espiritual contribuyen a que, en la práctica, esta categorización constituya una tentativa de aproximación. Por lo que atañe a este caso, los modelos que suponen el avaro Gobseck y Félix Grandet, de Balzac, tienen importancia debido a la influencia que este dejó en el novelista español.

El pícaro

El tipo literario del pícaro es asimilable a un motivo, ya que alberga en su concepción una estructura básica de desarrollo desde su popularización en el *Lazarillo de Tormes*, a saber, la del niño que pasa por una sucesión de vicisitudes vitales que sirven de aprendizaje vital. De entre las figuras recurrentes más destacadas, analizadas a lo largo de este estudio, tan solo Felipe Centeno parece ajustarse a este tipo, que, aunque inspirado en un personaje tan reconocible, logra plasmar un sello de singularidad inconfundible en el marco de las novelas contemporáneas. Al igual que en el caso de Lázaro, Felipe se desvincula del hogar en *El doctor Centeno* –su primera reaparición– y, así como él, la bondad forma parte siempre de sus cualidades, a diferencia de otros notables pícaros como el Guzmán de Alemán o el Pablos de Quevedo, cuya simpatía por parte del lector, por otra parte, resulta más dudosa por dicho motivo. Si bien aspectos formales como la confesión autobiográfica jamás están unidos a la trayectoria de Felipe, así como el factor de la delincuencia, rasgos como la astucia, la simpatía o la lealtad –esto último, exclusivo de la relación de Lázaro con el escudero, en el tratado tercero– permiten conectar ambas figuras sin dificultad.

Desde el punto de vista de la estudiosa Elisabeth Frenzel, el pícaro representa a un ser a medio camino entre el rufián y el bromista, alguien que relega conceptos como la honra o la ética en favor de la simple supervivencia (1980: 240-246). Por supuesto, en la historia literaria abundan ejemplos de personajes que, en líneas generales, obedecen a las características básicas de este motivo, muchos de los cuales provienen del ámbito

anglosajón: *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, *Barry Lyndon*, de Thackeray o *Las aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, además de una interesante variación como la que supuso el *Diario del ladrón*, de Jean Genet.

El diletante

Representación, de algún modo, del espíritu romántico que se prolongó hasta la época del modernismo, el diletante galdosiano se caracteriza por su insatisfacción inherente, así como por una actitud básica de duda, de indefinición vital. Como integrantes de esta nómina de figuras galdosianas puede señalarse a Federico Viera, Manolo Infante, José M^a Bueno de Guzmán y Tomás Orozco, así como a los menos destacados Alejandro Miquis y Máximo Manso. En el caso de Federico Viera, este constituye un romántico idealista, atormentado, orgulloso, individualista y de buen corazón; guarda grandes semejanzas con Alejandro Miquis. Por su parte, Manolo Infante alberga cualidades de hombre enamorado, impresionable y de actitud dubitativa ante la vida, de una forma parecida a José María Manso. En cuanto a Tomás Orozco, guarda gran semejanza con el marido de Eloísa Bueno de Guzmán en *Lo prohibido*, Pepe Carrillo: alguien leal, honesto, caritativo, recto e injustamente vilipendiado y traicionado. En ese sentido, Orozco debe entenderse como un ser eminentemente noble, idealista e inmune al mal que le rodea. Además de todas esas características que parecen compartir estas figuras, puede afirmarse que la ingenuidad —a falta de un apelativo más contundente— pertenece asimismo al carácter de todos ellos, lo que fundamenta los errores que cometen.

En el marco de la Tematología y de los motivos literarios, Frenzel distinguió el caso del descontento (1980: 90-97), que ella distinguía como fenómeno producto de los tiempos modernos y del ámbito europeo. Este tipo literario se caracteriza por la melancolía, la inestabilidad o el desasosiego, cuyo paradigma universal es Hamlet, protagonista del drama homónimo de W. Shakespeare. Como bien apunta esta estudiosa, el afán de cambio suele caracterizar también típicamente a estos personajes, que, en algunos casos, hallan placer en su estado anímico. Puede señalarse que, en efecto, las figuras contempladas en este epígrafe parecen responder con acierto a los componentes que aquí se relacionan. Con todo, otras facetas como el cansancio vital o la sensación de amenaza hacia la realidad, más concretas del fin de siglo y vinculadas con espectros más amplios de la realidad, no parecen plasmar las distintas insatisfacciones de estos personajes, ya que sus tristezas o dudas giran acerca de problemáticas más concisas.

El señorito

El último de los tipos galdosianos analizados en el presente apartado compendia una estirpe de personajes a la que cabrían etiquetas como petimetre, vividor, golfo o incluso calavera, todos ellos muy presentes en el imaginario socio-literario de España. En el marco que genera esta categoría se ha incluido a Joaquín Pez, Manolo Peña y Leopoldo Sudre entre las figuras galdosianas recurrentes más destacadas. Además de ellos, merece especial mención Melchor Relimpio, ya revisado desde una perspectiva en la que se indicaba su importancia relativa, así como Juanito Santa Cruz fuera del entorno de los recurrentes. En lo que respecta a Manolo Peña, su caso ofrece matices dignos de mención, toda vez que se trata de una figura que sufre cambios, tanto en su primera novela como posteriormente. Así, en la mayor parte de *El amigo Manso* podría ser contemplado como un tipo impetuoso de corte romántico, exaltado y galante, decididor, de buena apariencia física y pobre disposición a la disciplina del trabajo o del estudio. Asume el papel de vividor de buen corazón, pero su final feliz en el aspecto matrimonial le aleja de esta clase progresivamente, una distancia que se acentúa en sus reapariciones, en las que cuenta con estabilidad social.

Por lo que se refiere a la dimensión del motivo literario, categorías como las del mujeriego, el pícaro, el pedante, el descontento o el estafador no parecen satisfacer los términos que poseen estas figuras galdosianas. Debido a ello, cabe suponer que su singularidad es moderna, vinculada, por tanto, a la irrupción de otros personajes que son producto de su tiempo.

Conclusiones parciales

Las principales consideraciones que pueden extraerse apuntan de forma clara hacia la restricción que cualquier tipología impone para ofrecer un análisis verdaderamente riguroso acerca de todo cuanto alberga un personaje complejo. Así, la riqueza de una novelística madura como la galdosiana se distingue, entre otros motivos, porque entre sus personajes más relevantes no existe el maniqueísmo. Por ende, una figura como la de Francisco Torquemada no da vida, en rigor, simplemente a un usurero o a un avaricioso, de igual modo que Isidora Rufete tampoco representa a un tipo de muchacha caída en desgracia. Así y todo, la pormenorización aquí dispuesta resulta operativa porque, aparte de revelar las insuficiencias señaladas, permite ilustrar ciertos tipos de carácter que no pueden ser asimilados o comprendidos desde premisas universalistas, sean estructuralistas o tematólogicas.

4.9 EVIDENCIAS TEXTUALES DE LA INTRATEXTUALIDAD: EXPLÍCITA E IMPLÍCITA

En diversos puntos se ha establecido la importancia fundamental que tiene el diálogo entre los textos para el universo galdosiano. Este, en efecto, da forma a una vasta red de referencias, alusiones, inferencias, llamadas de atención o juegos de complicidad que operan en numerosas ocasiones bajo el nivel superficial y que precisan del concurso del lector. En su correspondiente apartado, se dio cuenta de qué modo funciona la intratextualidad, así como el ámbito en el que cabe hallarla. A ese respecto, resulta claro que las novelas contemporáneas de Pérez Galdós satisfacen plenamente los requerimientos en virtud de los cuales su uso está justificado. Es más, la intratextualidad se constituye en el elemento que de forma más notoria refleja la indisoluble unión y reciprocidad que los personajes recurrentes ayudan a generar para todo un corpus de 27 novelas.

Una gran división resulta pertinente a la hora de distinguir el modo en el que la intratextualidad actúa en estas novelas. La diferencia entre lo explícito y lo implícito es necesaria porque en uno y otro caso parecen haber razones tras las cuales Galdós se valió de uno u otro tipo de referencialidad interna. Por un lado, la intratextualidad explícita funciona ofreciendo al lector las referencias claras acerca del pasado del personaje en determinada novela. Por otro lado, se encuentra la intratextualidad implícita, producto natural de la mera reaparición. En este caso, se genera un significado que queda velado para el lector neófito, mientras que para el lector informado las posibilidades son otras, en función de su memoria. Este tipo de intratextualidad es el más rico, ya que posee un valor añadido que se activa solo para este tipo de lecturas.

A la hora de ofrecer las diversas muestras textuales en las que la intratextualidad se manifiesta en las figuras de reaparición más destacadas, núcleo vertebrador en última instancia de este trabajo, se prefiere tratar este fenómeno de forma diferenciada. Así, la ejemplaridad que corroboran los distintos ejemplos incluidos ilustra, en aras de la claridad expositiva, dos vertientes que precisan esta clasificación básica. De esta forma, en aquellos casos en los que se hayan producido ambas variantes en la trayectoria de una misma figura, cada caso se analiza por separado con el fin de evitar confusiones conceptuales.

4.9.1 La intratextualidad explícita

En este apartado se abordan las relaciones intratextuales que se producen cuando, desde el discurso del narrador o de cualquiera de los personajes, se hace una referencia evidente acerca del pasado del correspondiente personaje de reaparición. Este tipo de

referencialidad es empleada, principalmente, mediante dos dinámicas. En la primera de estas, el supuesto narratorio de un mensaje de este tipo puede ser el receptor implícito del texto, y cobra la forma de una información exclusiva al entorno ficcional. En esta línea apuntada, la situación reproducida en un mayor número de ocasiones consiste en la relación que el narrador o un personaje efectúa acerca de determinado personaje y su pasado novelesco. Ahora bien, otra posibilidad surge cuando la alusión intratextual acerca del personaje es generada mediante una apelación directa, una modalidad que tiene lugar de forma exclusiva por parte del narrador. En este caso, resulta evidente la intencionalidad lúdica, de juego metaliterario que tiene lugar entre Pérez Galdós y el lector correspondiente, potencial. Sobre esta coyuntura señalada, el mecanismo más usualmente empleado reside en la intervención en segunda persona, en testafarro, del narrador hacia el lector empírico, por medio de la cual se apela a su memoria sobre determinado personaje. Respecto a esta circunstancia, valga el siguiente fragmento extraído de *Torquemada en la hoguera*, en la que debe destacarse la utilización aludida de la segunda persona para el diálogo con el lector: «Por el camino sintió el tacaño que le tiraban de la capa. Volvióse... ¿y quién creéis que era? [...] –¡Isidora!... –exclamó don Francisco» (Pérez Galdós, 2019: 115).

En lo que se refiere a la disparidad que lo explícito, tratado aquí, tiene en comparación con lo implícito, la diferencia consiste en la voluntad nítida que existe en uno de los textos por que haya una correcta captación del mensaje intratextual. Es decir, la apelación pretende asegurar un reconocimiento inequívoco por parte del lector. Aun en el caso de que dicho lector no sea el ideal, el lector galdosiano apetecido, la referencia plasmada en el texto se ha hecho evidente, por lo que cabe la posibilidad de una investigación en busca de la información que se escapa a la comprensión del lector casual, aquel que desconoce la referencia correspondiente. Por el contrario, lo implícito, al igual que otros niveles como la connotación o la ironía, opera en una dimensión cuyas señales no son evidentes: su interpretación carece de deixis, o elementos de remisión.

La primera de las figuras recurrentes revisadas desde la perspectiva de la referencia explícita intratextual es la de Augusta Cisneros. En *Torquemada* y *San Pedro* hay numerosas referencias intratextuales; hay una referencia explícita al pasado del personaje en el siguiente fragmento: «Es la de Orozco [...] Dama de historia, ¿eh?» (2003a: 625). Además, hay otra referencia intratextual explícita más evidente, y dirigida a los lectores fieles: «Sin necesidad de refrescar ahora memorias viejas, sabrán cuantos esto lean que la hija de Cisneros y esposa de Tomás Orozco, después de cierta tragedia lamentable [...] el desvío social de Augusta no era ya tan absoluto» (2003a: 647).

Por su parte, alguien tan relevante para la novelística galdosiana como Augusto Miquis es aludido explícitamente en *El doctor Centeno*: «Doña Isabel Godoy de la Hinojosa era tía de la madre de nuestros amigos Augusto y Alejandro Miquis» (1994b: 406). Así, la llamada *nuestros amigos* alude de manera directa a un pasado novelesco al que hay que acudir. De igual forma, Basilio Andrés de la Caña es referido para el lector galdosiano en *Miau*, novela en donde hay una evidencia intratextual interesante en el siguiente extracto: «no he visto entrar más chisteras nuevas que la de hoy y la que estrenó don Basilio Andrés de la Caña, el que vivió en el tercero, a los pocos días de venir Alfonso» (2001b: 78).

En cuanto a la figura de Cándida García Grande, hay indicaciones de carácter explícito en *La de Bringas* sobre su pasado novelesco: «la viuda de García Grande me era aún punto menos que desconocida, pues mi familiar trato con ella se verificó más tarde, en los tiempos de Máximo Manso» (1994c: 20); «Máximo Manso, cuando se pone a contar cosas de ella, empieza y no concluye» (1994c: 23). En ambos cortes puede inferirse asimismo un sentido que queda solo al alcance del lector informado, ya que esa información aludida sola la posee este. Otra marca referencial adicional es la siguiente, en donde el narrador dialoga, evidentemente, con sus lectores: «Por aquella época, la ilustre viuda empezaba a declinar [...] si bien no había llegado, ni con mucho, al lastimoso extremo de abandono en que la hemos conocido más tarde» (1994c: 78).

Cándido Samaniego, asimismo, es referido de forma explícita en su reaparición. Dado que *Fortunata y Jacinta* está situada en un marco temporal anterior a *Lo prohibido*, cualquier elemento intratextual debe contemplarse a la luz de este factor. En *Fortunata y Jacinta* hay evidencia de una referencia explícita en un momento en el que el narrador da cuenta de la genealogía de la familia Samaniego: «El Samaniego agente de Bolsa es primo de éstos» (1993a: 113).

Otra figura que puede adscribirse a este apartado es la de Carlos María Cisneros, cuyas primeras apariciones se enmarcan en el binomio formado por *La incógnita y Realidad*. En *Torquemada y San Pedro* se introduce una referencia explícita en el siguiente fragmento: «aquella sandunga de mi padre para trastear a los amateurs, y a todos los moscones del fanatismo artístico» (2003a: 659). Surgido del mismo entorno ficcional, Cornelio Malibrán fue recuperado intratextualmente en *Torquemada en el purgatorio*, en donde las referencias son explícitas en cuanto a su afición característica por la difamación: «quizá Malibrán, que es muy malo y tiene la peor lengua del mundo» (2003a: 500). En el fragmento incluido se ofrece, de algún modo, una síntesis sobre su carácter, lo que excluye una lectura implícita o velada. En cuanto a Cristóbal Medina, la única reaparición en la que se explicita su pasado

se produce en *Ángel Guerra*, en donde el narrador emplea un epíteto familiar para denominar al personaje, así como para identificarlo de cara al lector informado: «los pedestres alardes de sentido común del bueno de Medina» (2009a: 110).

La siguiente figura que se revisa, doña Malvina, es presentada al lector también por medio de la referencia explícita. En *Torquemada en la hoguera* hay una marca de referencia a su pasado en el siguiente fragmento, en el que se emplea un determinante demostrativo como señal deíctica de enlace para el lector informado: «A Madrid vino cuando aquella gentil pareja, don Horacio y doña Malvina, puso su establecimiento evangélico en Chamberí» (2003a: 19). En cuanto a *Tristana*, hay una referencia intratextual también explícita, por medio de la cual se rememora su actividad novelesca del pasado: «Llámase doña Malvina, y estuvo en la capilla evangélica, ejerciendo de pastora protestanta, hasta que le cortaron los víveres» (2008b: 210).

Por otra parte, Eloísa Bueno de Guzmán retornó tan solo en una ocasión al universo galdosiano. Aunque en *Torquemada* y *San Pedro* no interviene ella en ningún momento, hay una referencia intratextual clara: «¿Hay algo más del escándalo de las Guzmanas? (Eloísa y María Juana)» (2003a: 654). Naturalmente, la compleción del sentido de esa oración se encuentra en *Lo prohibido* para el lector informado, al que incluso se le añade la concreción de sus nombres.

Un personaje del que también deben revisarse sus reapariciones desde esta perspectiva es Federico Cimarra. En *El amigo Manso* hay ciertas referencias explícitas acerca de su pasado, que el lector galdosiano conoce: «malísimos antecedentes políticos y domésticos» (1994b: 67); «Ese Cimarra –manifestó en su respiro– es hombre verdaderamente notable. Dicen que es inmoral... Mira, tú; yo no quiero meterme en la vida privada, ¿eh?» (1994b: 85). Asimismo, en *Lo prohibido* hay marcas de referencialidad claras acerca de su pasado, ya que se señalan sus relaciones con su suegro, su mujer y el amante de esta; tan solo el lector informado puede comprender, no obstante, la única frase en que Cimarra aparece en esta novela: «vi a Cimarra, que se había reconciliado con su suegro, el marqués de Fúcar, y resignándose a que su mujer viviera maritalmente en Pau con León Roch» (1994c: 356).

Por otro lado, también Federico Ruiz tiene cabida aquí de la mano del narrador de *Miau* –su segunda reaparición–, que ofrece indicaciones sobre su pasado. Así, hay una marca referencial clara aquí, en donde se remite al lector: «También Ruiz había hecho en sus tiempos una comedia» (2001b: 45). Asimismo hay referencialidad en las siguientes muestras de la misma novela: «Siempre era el mismo hombre, el métome-en-todo infatigable» (2001b:

44); «Eran los visitantes Federico Ruiz y su señora Pepita Ballester. El insigne pensador estaba también sin empleo» (2001b: 43).

Si claros son los apuntes que el narrador ofrecía al lector sobre Ruiz, igualmente esclarecedora es la referencia que sobre Federico Viera se introduce en *Torquemada en el purgatorio*, una novela desvinculada por completo del entorno de *La incógnita y Realidad*. Hay una referencia explícita en el siguiente fragmento, en donde se alude al trágico destino de Viera en las dos novelas citadas: «no faltó quien conociese de vista o de oídas a Torquemada *el Peor*, célebre en ciertas zonas malsanas y sombrías de la sociedad. Villalonga y Severiano Rodríguez, que tenían de él noticias por su desgraciado amigo Federico Viera, pintáronle por un usurero de sainete» (2003a: 485). En el caso de Felipe Centeno, por otra parte, el mismo personaje incluye una referencia nominal explícita que lo vincula con *Marianela*, cuando afirma: «¡Qué tié que ver esto con la estación de Villamojada!» (1994b: 293). Precisamente el personaje de Francisco Torquemada es objeto también de la referencia explícita en la primera de las novelas en las que este cobra completo protagonismo. En efecto, en *Torquemada en la hoguera* se introducen numerosas referencias explícitas al pasado novelesco del personaje, como la que sigue: «Mis amigos conocen ya, por lo que de él se me antojó referirles, a don Francisco de Torquemada» (2003a: 7).

En otro sentido debe tratarse a Gonzalo Torres. En *La de Bringas* hay elementos de referencia acerca de *Tormento*, una circunstancia que debe ser acogida con prevención, ya que ambas novelas suponen un continuo perteneciente a un ciclo: «aquel Gonzalo Torres, amigo constante de la familia, el cual les visitaba tan a menudo en Palacio como en la casa de la Costanilla» (1994c: 46); «cuán cargante la maña de resobarse la barba» (1994c: 71); no obstante, deben relativizarse en su alcance, dada la naturaleza cíclica de esta novela.

Otra figura de relevancia en este marco es la de Guadalupe Rubín, quien es aludida en *Torquemada en la hoguera* mediante una referencia intratextual explícita en el siguiente fragmento: «era el mismo que conocimos en casa de doña Lupe *la de los pavos*» (Pérez Galdós, 2003a: 14). En el caso de *Torquemada en la cruz*, es posible advertir otra referencia de este tipo en el siguiente fragmento del inicio de esta novela: «irreparable desgracia que, por más señas, anunciaron cometas, ciclones y terremotos, la muerte de doña Lupe *la de los pavos*, de dulce memoria» (2003a: 225). Mientras que la referencia explícita resulta evidente, podría interpretarse como implícita la irónica afirmación acerca de los recuerdos que lector podría albergar sobre ella, dado que su carácter no destaca por su dulzura. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* hay otra referencia explícita sobre el pasado novelesco de Lupe en el siguiente extracto: «Personas había, de las que le conocieron en la calle de San

Blas y en casa de doña Lupe» (2003a: 552). Como resulta evidente, esas *personas* son los lectores galdosianos. Isabel Godoy, por otro lado, también fue recuperada mediante una alusión clara en *Tormento*, novela en donde hay evidencias de referencialidad en el siguiente extracto: «doña Isabel Godoy (que había perdido a su fiel criada) [...] Cada una de las tres tenía su especial demencia: la Godoy consagraba sus horas todas a las prácticas de un aseo frenético» (1994b: 707). Tal como se puede constatar, los aspectos referidos a la criada o a su manía higiénica son indicaciones directas acerca de sus peculiaridades personales, ya introducidas en su pasado novelesco, en *El doctor Centeno*.

Por lo que respecta al siguiente personaje revisado, Isidora Rufete, representa uno de los casos más claros acerca del uso de la referencia explícita intratextual. Si bien en el marco de la lectura implícita no hay ninguna indicación por la cual se pueda guiar el lector, la intratextualidad explícita parece querer precisar y/o hacer recordar con más premura ciertos aspectos sobre la figura recuperada, con el fin de que el lector fiel comprenda perfectamente. En *Torquemada en la hoguera* hay evidencias de ambas dimensiones. En lo que se refiere a lo explícito, valga el siguiente extracto ya utilizado previamente: «Por el camino sintió el tacaño que le tiraban de la capa. Volvióse... ¿y quién creéis que era? [...] —¡Isidora!... — exclamó don Francisco» (2019: 115). Resulta claro que esa interpelación en segunda persona reclama la competencia galdosiana de los lectores. Otro elemento referencial es el que sigue: «¡Ay, Jesús! —exclamó Isidora, exhalando en un suspiro todas las remembranzas tristes y alegres de su novelesco pasado—. No hablemos de eso... Pongámonos en la realidad» (2019: 121). En esta última muestra seleccionada resulta notorio el juego metaliterario, cervantino, que ofrece Galdós, así como la recobrada sensatez de Isidora, que reniega de un pasado insensato, al igual que hiciera asimismo don Quijote. Esa contraposición queda tan solo al alcance, nuevamente, del lector que la recuerda de *La desheredada*.

Por su parte, el personaje de gran recurrencia Jacinto Villalonga es recordado en *La incógnita* mediante una referencia intratextual que, aunque emitida por el narrador epistolar Manuel Infante, parece más bien dirigida a los lectores: «Cisneros se despachó a su gusto, sosteniendo delante de su hija, de Villalonga (el célebre Villalonga ¡qué tipo!)¹⁸⁰ y de mí, que no puede existir el Arte verdadero en los países organizados» (2001b: 324). Debe hacerse notar que el aparte entre paréntesis parece funcionar como recordatorio a la vez que como una rápida semblanza, ya que es la primera de varias ocasiones en las que interviene en esta novela.

¹⁸⁰ El paréntesis pertenece a la edición empleada.

Por lo que respecta al singular José Bailón, en *Ángel Guerra* se ofrece una referencia explícita en el siguiente fragmento, en el que se asume una competencia informativa por parte del lector respecto al pasado del personaje: «Don Simón, D. Pito y D. José Bailón, el cura renegado» (Pérez Galdós, 2009a: 59). Además, en *Torquemada en la cruz* hay otra referencia explícita, comprensible tan solo para el lector capacitado, que conoce los impulsos miméticos del usurero respecto a Bailón: «con el mismo desdén miraba la fe cristiana con todo aquél fárrago de la Humanidad y del Gran *Todo*¹⁸¹ que le había enseñado Bailón» (2003a: 258).

Otra figura que merece aquí la atención es la de José Ido del Sagrario, señalado en sus reapariciones desde las dos vertientes tratadas en este apartado. En *Tormento* no hay evidencias de intratextualidad implícita, pero sí hay marcas referenciales evidentes al principio de esta novela en relación con *El doctor Centeno*. Así, en el siguiente ejemplo se alude a alguno de los principales personajes de esa novela: «Un aplauso para ese espejo de los amos. Pero ¿es tan desordenado como aquel don Alejandro Miquis?» (1994b: 618).

Asimismo debe darse cuenta de José Bueno de Guzmán, quien fue recuperado mediante la intratextualidad en una sola ocasión, en *Ángel Guerra*. En esta novela, el narrador introduce una referencia explícita acerca del pasado novelesco del personaje, en virtud de la cual se hace partícipe al lector de ese recuerdo:

dos amigos íntimos de la casa, el marqués de Taramundi, inquilino del cuarto segundo y D. Cristóbal Medina. Uno y otro son conocidos maestros, el primero como hermano del Amigo Manso, el segundo como esposo de María Juana, una de las tres casadas que dieron tanta guerra a nuestro amigo Bueno de Guzmán (Pérez Galdós, 2009a: 110).

Ese fragmento sirve, además, para dar paso a la siguiente figura que es tratada en este apartado, José María Manso, quien adquirió con el tiempo el título nobiliario de marqués de Taramundi, un conocimiento que, por otra parte, solo el lector galdosiano posee. Otro personaje que reapareció con la ayuda de este recurso fue León Pintado, sobre el cual se introdujo una referencia explícita también en *Ángel Guerra*, tal como queda reflejado en el siguiente fragmento: «Era (como recordará quien conozca la historia de Fortunata)¹⁸² corpulento y gallardo» (2009a: 100).

En el caso de la siguiente figura revisada aquí, Leonor, *la Peri*, el uso de la intratextualidad está marcado por dos condicionantes. Se recurre a la referencia explícita en

¹⁸¹ En cursiva en el original.

¹⁸² El paréntesis pertenece al original.

La incógnita quizá debido a su escaso papel en *Fortunata y Jacinta*, razón que puede haber impulsado la necesidad de ofrecer más información al lector: «su fama, sin llegar nunca a la difusión que dan las letras de molde, toca en los límites de la popularidad. Se ha comido a media docena de hijos de familia, y se ha merendado a dos o tres viejos verdes» (2004a: 252). Además, en la novela dialogada *Realidad* no se recurre a la intratextualidad porque se asume, posiblemente, que los lectores la conocen de la novela precedente, obra con la que forma una pequeña serie.

El siguiente personaje considerado en esta sección es el de Leopoldo Sudre, el hermano disoluto del rígido abogado ya sometido a revisión. En *El amigo Manso* hay marcas de referencia sobre su pasado novelesco, al que se adjetiva en una línea ya conocida por el lector de *La familia de León Roch*: «inocente de todo delito que no fuera el ser necio [...] blindado de sandeces [...] espejo de los mentecatos» (1994b: 130-131). En cuanto a *Lo prohibido*, también hay referencias explícitas acerca de su historia interna: «Leopoldito, marqués de Casa-Bojío, estaba también en las últimas, porque las fortunas cubanas habían bajado a cero» (1994c: 373); en efecto, la referencia al dinero proveniente de Cuba pone en relación al personaje con la información previamente aportada en *La familia de León Roch*. Por último, en *Halma* tan solo una referencia podría sugerir una conexión con las anteriores novelas: «el conde de Casa-Bohío¹⁸³, Tellería de nacimiento, casado con una cubana rica» (1979: 102); esa mujer cubana es Susana, conocida por los lectores de obras anteriores.

Por lo que se refiere a Manolo Peña, la reaparición que se produce en *Lo prohibido* reviste ciertas consideraciones que deben tenerse en cuenta. En dicha novela hay evidencia clara de una marca referencial en el siguiente extracto, en el que el narrador se dirige a los lectores en segunda persona: «Este Manolito Peña era de los constantes. Al principio llevaba a su mujer; pero después iba solo. Bien sabéis que es muy listo, charlatán» (1994c: 346). En lo que se refiere a señales implícitas, no han sido empleadas en su caso. A este respecto, este hecho está directamente relacionado con la aportación suficiente que se introduce acerca de las características básicas del personaje, que eliminan cualquier posibilidad de mensaje soterrado. De hecho, el sentido de ese fragmento es perfectamente interpretable tanto por el lector primerizo como por el que ya lo conoció en *El amigo Manso*: indicaciones sobre una infidelidad en ciernes. Con todo, el lector de esta novela de 1882 obtiene una información que trastoca el concepto global de Peña, ya que su relación amorosa y posterior boda con Irene supone un factor incongruente e inexplicado en *Lo prohibido*.

¹⁸³ En efecto, en la edición de Almar que se maneja –realizada por José Luis Mora– figura *Bohío* con la grafía *h*.

Por su parte, María Juana Bueno de Guzmán fue recuperada también mediante referencia intratextual en *Ángel Guerra*, así como como en *Torquemada y San Pedro*. En la primera de estas obras, el narrador ofrece referencias evidentes acerca del pasado novelesco de ella: «María Juana, una de las tres casadas que dieron tanta guerra a nuestro amigo Bueno de Guzmán» (2009a: 110). En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, puede interpretarse como intratextual un fragmento en el que se alude a ciertos acontecimientos que, sin embargo, quedan ocultos para el lector casual: «¿Quién se ha muerto? ¿Hay algo más del escándalo de las *Guzmanas*¹⁸⁴? (Eloísa y María Juana)» (Pérez Galdós, 2003a: 654).

En cuanto a una figura tan prolífica como la de la marquesa de Tellería, cabe destacar que solo se presenta al lector una conexión de este tipo en *Lo prohibido*. En su única aparición hay una referencia clara a la primera novela en la que Milagros aparece: «León Roch había suspendido la pensión que pasaba a Milagros» (1994c: 373). De forma parecida al caso de María Juana, debe indicarse que, aunque hay una referencia explícita, el sentido completo de ese enunciado está restringido al lector galdosiano, quien es conocedor de las circunstancias relativas a esa pensión, entre otros aspectos. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, no hay evidencias de intratextualidad, a pesar de que, al ofrecerse una retrospectiva de su familia, se disponía de una oportunidad idónea para superponer planos temporales con el conocimiento del lector. También al orden de los personajes nobiliarios pertenece la marquesa de San Salomó, presente también en muchas reapariciones. En *Lo prohibido* hay evidencia de marcas referenciales de carácter explícito: «Gustavo, militante en el partido católico [...] Había reñido con la marquesa de San Salomó» (1994c: 347). Dicha relación – de carácter extramatrimonial –, de la que no se ofrece mayor información, es conocida por el lector de *La familia de León Roch*. En *La incógnita*, se ofrece también un leve apunte de carácter referencial: «Allí verás algunas noches a la de San Salomó, ya bastante ajadita, pero siempre guapa». Ese rasgo acerca del declive físico de Pilar podría suponer una llamada explícita a su historia particular previa, que el lector de Galdós puede conocer.

Por otro lado, en la única reaparición de Ramón Villaamil, verificada en la novela de 1888 *Miau*, este cobra un protagonismo absoluto, circunstancia que se contrapone a su rol escasamente destacado de *Fortunata y Jacinta*. Debido a las dimensiones cuantitativas y cualitativas de su personaje en *Miau*, el recurso a la referencia intratextual explícita, dirigido al lector fiel, es empleado solo en los inicios de esta novela, sin duda con el propósito de

¹⁸⁴ En cursiva en el original.

hacer recordar al lector galdosiano: «este Villaamil era el que en ciertas tertulias de café recibió el apodo de *Ramsés II* » (2001b: 10).

En el caso de Refugio Sánchez Emperador, la intratextualidad es tratada de forma más amplia mediante el recurso a lo implícito, razón por la que cabe remitirla al apartado correspondiente. No obstante, también Refugio es recuperada a través de medios explícitos en *La de Bringas*, en donde una marca referencial es apreciable aquí: «Una persona, de cuyo nombre no querían acordarse, Refugio Sánchez Emperador, presentóse» (1994c: 114).

Por otro lado, una figura que tiene un cierto vínculo con Refugio es Rosalía Bringas. Al igual que en el caso de la serialidad, en cuyo marco cabe incluir la referencia ofrecida sobre la hermana de Amparo, la intratextualidad debe afrontarse con prevención, ya que *La de Bringas* y *Tormento* forman parte de una serie junto con la precedente *El doctor Centeno*. Se introducen diversas referencias a la novela anterior, así, pero no resultan significativas para este apartado por la adscripción seriada de ambas novelas. En cuanto a *Lo prohibido* o *Ángel Guerra*, no se introduce ningún elemento referencial o intratextual.

El fenómeno de estos dos personajes respecto a la serie, que relativiza en parte la intratextualidad, se reproduce en la mayor parte de la trayectoria de Rufina Torquemada. En *Torquemada en la hoguera* hay una referencia explícita, clara, de intratextualidad en el siguiente fragmento, dirigido al lector fiel: «Dos hijos le quedaron: Rufinita, cuyo nombre no es nuevo para mis amigos» (1993a: 10). En ese caso, este recurso tiene más calado que cuando es empleado en el marco de la serie o del ciclo. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, no hay referencias explícitas, y las implícitas no poseen valor diferenciador para el lector informado. Esa circunstancia aducida se repite también en el caso de *Torquemada en el purgatorio* y en *Torquemada y San Pedro*.

En cuanto a Tomás Orozco, existe un elemento intratextual explícito que permite unir a este personaje con el pasado para los lectores de Galdós: «Sin necesidad de refrescar ahora memorias viejas, sabrán cuantos esto lean que la hija de Cisneros y esposa de Tomás Orozco, después de cierta tragedia lamentable [...]» (2003a: 647). Si bien el fragmento tiene a Augusta Cisneros como protagonista, es posible inferir una relación con Orozco en este texto de características intratextuales explícitas, mediante las cuales se apela a la memoria del lector galdosiano fiel.

4.9.2 *La intratextualidad implícita*

Puede aventurarse como primera percepción que los elementos intratextuales hallados en los personajes recurrentes operan con preferencia en aquellos que reaparecen en novelas que no forman parte de una serie. Si se parte del hecho de que este mecanismo es accesible tan solo para los lectores informados, no resulta extraño admitir que estas llamadas se encuentren disponibles únicamente en ese nivel de la recepción textual. Otra idea interesante que merece ser destacada en primera instancia es que los mecanismos más usuales de la intratextualidad son empleados con preferencia en la primera o primeras frases del personaje recurrente. En ese sentido, funcionaría este recurso como una rápida alerta inicial asimismo para cierto lector. Esto es así porque cuando el personaje ha ido desplegando su idiosincrasia a lo largo de una novela en la que interviene más, el efecto intratextual –que es exclusivo y excluyente– se pierde, motivo por el que queda ya en manos de todo tipo de lector. En este último caso, este ya contaría con suficientes elementos de juicio, al menos respecto a los aspectos idiosincrásicos más relevantes.

El primero de los personajes aquí revisado es Alejandro Sánchez Botín. En *La de Bringas* podría ser interpretable como rasgo implícito lo que se indica sobre él: «hombre de grandes arbitrios» (1994c: 27); como es comprensible, cualquier indicación valorativa opuesta al referente de precedencia provoca una respuesta de revisión en el lector que conoce ese pasado literario. En cuanto a *Lo prohibido*, es posible interpretar como marcas referenciales las del siguiente extracto: «Era un vicioso, al decir de la gente, mujeriego de la peor especie [...] Vivía separado de su mujer y tenía muchos cuartos» (1994c: 352). Esa recapitulación o alusión a un conocimiento ajeno al narrador, que es explicitado a continuación, es decisivo en este sentido. No obstante, la llamada debería ser más directa para que la referencialidad fuese nítida. En lo que se refiere a intratextualidad, esta es evidente aquí: «Eloísa me dijo que le hacía el amor con hipócrita misterio y groseras ofertas de dádivas» (1994c: 352). En efecto, el lector informado está capacitado para obtener el valor de lo conocido en esa oración –la seducción solapada, la oferta de concubinato–, y recategorizar al personaje, así, como reincidente y habitual en lo que ahí se afirma. En *Miau* es posible acoger como un rasgo de intratextualidad lo contenido en el siguiente extracto, en donde la mujer de Ramón Villaamil le interroga acerca de a quién se ha dirigido este para lograr un cambio en su desastrosa situación laboral: «A ver, ¿a quién has escrito? [...] –Pues al jefe del Personal, al señor de Pez, a Sánchez Botín y a todos los que puedan sacarme de

esta situación» (2001b: 9). A este respecto, el lector informado conoce la idiosincrasia del personaje, razón por la que la ironía se activa por medios intratextuales.

Otra figura en la que la intratextualidad se manifiesta de forma implícita es la de Arnaiz *el gordo*, ya que en *Fortunata y Jacinta* se aprecia esta mediante la rememoración de ciertas peculiaridades suyas adelantadas en *Tormento*: «cuando se ponía a toser hacía temblar el edificio donde estaba» (1993a: 17). En Augusta Cisneros, por su parte, lo implícito se manifiesta en *Torquemada y San Pedro* solo para el lector informado, quien sabe el alcance que el siguiente fragmento tiene respecto a su pasado: «–Es lo mismo que defender la mayor de las abominaciones, el suicidio. –Yo no lo defiendo, no –declaró Augusta poniéndose pálida» (2003a: 667). Además, hay otra referencia intratextual sutil en el siguiente extracto: «La precocidad en las criaturas es un bien engañoso, una ilusión que el tiempo desvanece. *Fíjate en la realidad*¹⁸⁵» (2003a: 653). Como se puede apreciar, esa última oración está dotada de una ironía solo apta para el lector conocedor del personaje en toda su extensión. En cuanto a Augusto Miquis, en *Torquemada y San Pedro* hay evidencias de referencias implícitas en el siguiente texto, que cobran sentido para los lectores informados, pues solo estos conocen su carácter: «La animó con su galana y piadosa palabra» (2019: 515).

En una figura como la de Cándida García Grande, por otro lado, hay evidencias implícitas en *Tormento*, novela en la que se recobra para el lector familiar cierto particularismo expresivo del personaje que ya empleara en *El amigo Manso*: «Es una cosa atroz, una cosa atroz –afirmó repetidas veces la de García Grande» (1994b: 792). Otro ejemplo de Cándida es apreciable en el siguiente extracto, procedente de *La de Bringas*: «el brillantísimo pasado de Cándida había dejado, al borrarse del tiempo, resplandores de nobleza en torno al busto romano y al tieso empaque de la ilustre viuda» (1994c: 24). Tal y como conoce el lector informado, la comparación que Máximo Manso realizara en *El amigo Manso* entre Cándida y el citado busto está presente aquí también, inopinadamente en apariencia para el lector casual.

Por su parte, en el caso de Cándido Samaniego, que reapareció tan solo en *Fortunata y Jacinta*, también hay muestras de intratextualidad: «la dama se tomaba por su cuenta a uno de los dependientes, que era un Samaniego, y... adiós mi dinero» (1993a: 127). En ese extracto parece asociarse, de forma genérica para los Samaniego, la virtud de hacer

¹⁸⁵ La cursiva es mía.

desaparecer el dinero ajeno, una idea que se refrenda en *Lo prohibido* y accesible, por tanto, solo para el lector de dicha novela.

La figura de Carlos María Cisneros ofrece, de igual modo, posibilidades también en el marco de la lectura implícita. En *Torquemada* y *San Pedro* hay una interesante referencia intratextual, solo comprensible para el lector informado: «Tratábase del Masaccio, que en un tiempo se creyó dudoso, y al fin fue declarado auténtico por una junta de rabadanes, vulgo anticuarios [...] a éste, según frase del entonces legítimo dueño de tal preciosidad, no le conocería ni la madre que le parió» (2003a: 644). No cabe duda de que solo el lector que conozca el pasado de Cisneros –las dos novelas indicadas previamente– está habilitado para comprender el alcance de la antigua disputa de este con Cornelio Malibrán en torno a la autenticidad del citado cuadro.

En el dominio de la intratextualidad implícita, una revisión sobre doña Nicanora, esposa de Ido del Sagrario, reviste un interés digno de destacar. Resulta relevante, ante todo, destacar el siguiente extracto de *El doctor Centeno*, de un enunciado que José Ido del Sagrario produce acerca de Nicanora, quien participa en su primera novela: «Tipos no han de faltarme: para el de la mujer virtuosa, tengo a Nicanora, a quien veo como ángel de fidelidad, dulzura y belleza» (1994b: 614). En *Tormento*, primera de sus reapariciones, hay una evidencia clara de marca referencial en el siguiente ejemplo, en el cual Ido pone al día a Felipe Centeno acerca de los pormenores de su vida reciente: «Capa nueva, hijos bien comidos, Nicanora curada...» (1994b: 620). En lo que se refiere a intratextualidad, en el siguiente fragmento hay más información de gran alcance posteriormente: «Cuando me enfado, suelto de la boca los pardiecos sin saber lo que digo, y en vez de un carape, se me escapa aquello de ¡Con cien mil de a caballo! A lo mejor, a mi Nicanora la llamo doña Sol o doña Mencía» (1994b: 620). Ambos ejemplos operarán en *Fortunata y Jacinta* retrospectivamente de forma irónica, toda vez que el marido de Nicanora transformará su discurso sobre ella, reestructurando, así, la comprensión de la lectura de las dos novelas anteriores. Tal como se había avanzado, lo dicho por Ido sobre Nicanora en las dos novelas anteriores a *Fortunata y Jacinta* ofrece un giro inesperado y sorprendente en esta última novela, en la que se revela, por ejemplo, la completa falta de belleza de Nicanora. En este sentido, la omisión del retrato es aprovechada en la última novela con una gran eficacia intratextual en términos irónicos.

Por lo que respecta a doña Perfecta, los pormenores de su única reaparición ya han sido sometidos a consideración con anterioridad. Parece evidente que, en su caso, el mecanismo de la lectura implícita excluye, quizá con más intensidad que en otros ejemplos,

el sentido de su breve intervención en *La familia de León Roch*. Aun sin referencias o explicaciones por parte de los personajes o del narrador, el vacío informativo precisa de la intervención del lector para que genere el correspondiente significado a algo, aparentemente, descontextualizado. A saber: en un punto de la trama en el que María Egipcíaca se radicaliza progresivamente en torno a una religiosidad planteada como lúgubre e intolerante, la vinculación con doña Perfecta proyecta un significado nítido para el lector que la conoce.

En una línea similar pueden interpretarse dos de las reapariciones de Federico Cimarra, ya que en *Tormento* su breve aparición se salda con una referencia intratextual interesante para el lector: la participación del joven Cimarra en reuniones de adolescentes – entre los que se encuentra Paquito Bringas– en donde juegan a emitir parlamentos. Sin duda, un anticipo del futuro político y social de este personaje. En cuanto a *La de Bringas*, se pueden establecer conexiones intratextuales cuando se leen informaciones acerca del atractivo del personaje, su tendencia a divertirse o su elevada condición social.

Otro personaje de interés para este subapartado es Federico Ruiz, quien ingresó en el mundo galdosiano en *El doctor Centeno*. En *Fortunata y Jacinta* es posible colegir un elemento intratextual en el siguiente extracto, en el que el narrador se refiere a los asistentes a una cena: «Federico Ruiz representaba muchas cosas a la vez: la Prensa, las Letras, la Filosofía, la Crítica musical, el Cuerpo de Bomberos, las Sociedades Económicas, la Arqueología y los Abonos químicos» (1993a: 258-259). Como bien saben los lectores informados, una de sus peculiaridades es la presunción de poseer grandes y variados conocimientos, así como su diletantismo. Otro ejemplo adicional de intratextualidad en esta obra lo proporcionan estas palabras: «hoy se casa mi hermana con ese a quien llaman el distinguido pensador, Federico Ruiz» (1993a: 887).

Por lo que se refiere a Felipe Centeno, en *La familia de León Roch* no hay referencias formales explícitas, pero sí se producen en el orden de lo implícito, ya que alude a su procedencia –detallada en *Marianela*–, así como a su fervor por los libros, sus ansias de aprender o su carácter bondadoso a la par que travieso, aspectos que dan forma a una sintética semblanza. En cuanto a *El doctor Centeno*, sí hay presentes elementos implícitos en el inicio de esta novela, en donde Felipe expresa unas intenciones ya declaradas de grandeza en *Marianela*: «en su alborozado espíritu un prurito de comer como los señores» (1994b: 291). Además de ello, la peculiar expresión verbal del personaje –apóstrofes ante ciertas palabras bajo la forma *de-* retrotrae asimismo al lector informado a su pasado novelesco: «Paquito el ciego se lo ha dicho. Ya se va *destruyendo*. ¡Sabe más cosas...! En aquella casa se ponen los que cuentan las estrellas y *desaminan* el Sol» (1994b: 293). En *Tormento* hay presentes

varios elementos intratextuales adicionales, reconocibles por el lector que conoce a Centeno: «Eres el mismísimo Aristóteles» (1994b: 617); pronunciada por José Ido del Sagrario, esa frase hace referencia a un sobrenombre empleado en *El doctor Centeno*.

En el siguiente de los personajes aquí tratado, Francisco Torquemada, también se acude a la cita implícita en la novelística de Galdós. En *La de Bringas* se introduce un interesante detalle intratextual aquí: «Éste era un hombre de mediana edad [...] con un cierto aire clerical» (1994c: 165); el efecto se logra en el lector informado porque este podría recordar que en *El doctor Centeno* Torquemada era descrito como alguien parecido a un sacristán (1994: 503). Asimismo, en *Fortunata y Jacinta* podría considerarse que introducir al personaje con «un tal Torquemada» (1993a: 348) suscita un juego intratextual, toda vez que este ya es conocido para el lector habitual galdosiano. Otro detalle intratextual es la referencia a su apariencia clerical, familiar para el lector de Galdós: «ciertos rasgos de tipo militar con visos clericales» (1993a: 377). Debe hacerse notar que, en lo sucesivo, los elementos intratextuales desaparecen respecto a esta figura, una consecuencia lógica, tal vez, de la conciencia autorial de ciclo. De alguna manera, Galdós habría pensado que los lectores, en ese sentido, no necesitan recordatorios –referencias explícitas– ni cabe la posibilidad del juego lúdico que favorece la lectura implícita, ya que el hecho de que Torquemada ocupe el centro de atención parece excluir la posibilidad de ocultar y/o sorprender mediante este recurso.

Una figura de clase distinta la representa Gonzalo Torres, quien fuera del ciclo iniciado en *El doctor Centeno* reaparecería mediante fórmulas implícitas. Así, en *Lo prohibido* se alude al período transcurrido –en términos de temporalidad externa– desde la última aparición novelesca del personaje, en *La de Bringas*, situada poco antes de 1868: «Aquel gato se había enriquecido en pocos años con atrevidos agios» (1994c: 504). Otro elemento intratextual de naturaleza descriptiva es el siguiente, interpretable para los lectores fieles, que conocen ciertos rasgos descriptivos sobre su rostro: «ojos enormes, huevudos [...] Presumía de guapo» (1994c: 504).

En cuanto a Gustavo Sudre, puede afirmarse que en todas sus reapariciones se he hecho uso de la intratextualidad para establecer conexiones entre esta figura y los lectores. Si bien no hay presentes marcas de referencia explícitas sobre el personaje en *La de Bringas*, sí hay una evidencia intratextual comprensible para el lector informado:

Si los hijos de aquella señora eran idiotas, raquíticos y feos como demonios, en cambio su hermana Milagros había dado al mundo cuatro ángeles marcados desde su edad tierna con

el sello de la hermosura, la gracia y la discreción. Aquel Leopoldito tan travieso y mono; aquel Gustavito tan precoz, tan sabidillo y sentado; aquel Luisito tan místico, que parecía un aprendiz de santo, y principalmente aquella María [...] ¿a qué madre no envanecerían? (Pérez Galdós, 1994c: 28).

En efecto, si se tiene en cuenta que la temporalidad externa de esta obra se sitúa en el pasado de estos personajes, el efecto de complicidad que el lector obtiene resulta inmediato si conoce su carácter como resultado de la lectura de *La familia de León Roch*. En ese sentido, otro extracto interesante es el siguiente: «Allí andaba discutiendo con los hombres y echando mucha palabra retumbante [...] cuando habla, lo mismo que cuando anda, parece que le han dado cuerda con una llave» (1994c: 58). En cuanto a *Lo prohibido*, una referencia clara implícita es posible hallarla en el siguiente extracto: «Según dijo mi primo, en los últimos años la familia se mantenía con lo que Gustavo sacaba de las queridas ricas, ¡abominación!» (1994c: 373). Por ese texto resulta evidente la lectura paradójica que cabe extraerse, habida cuenta de los presupuestos morales que el personaje defiende. Por último, en *Fortunata y Jacinta* debe llamarse la atención sobre la relación entre una prostituta y Gustavo que este mantuvo en su juventud. A nivel intratextual, el lector informado puede atar cabos acerca de este personaje a lo largo de su trayectoria novelesca, y obtener una lectura global que añade matices importantes al personaje –su posición moralista, desde la que ataca a Roch– y su vida paralela.

En el caso de Isidora Rufete, tenida en consideración en páginas anteriores en relación con la referencia explícita, también hay elementos de carácter implícito. En cuanto a intratextualidad, es apreciable en el siguiente ejemplo: «una mujer que parecía la Magdalena por su cara dolorida y por su hermoso pelo, mal encubierto con pañuelo de cuadros rojos y azules. El palmito era de la mejor ley; pero muy ajado ya por fatigosas campañas» (2019: 115). De este último ejemplo, un lector casual obtendría una interpretación indeterminada, subjetiva. Ahora bien, el lector de *La desheredada* obtiene un significado reconocible –para él, este personaje cuenta ya con un bagaje en su memoria literaria–, precisamente por su conocimiento de esas fatigosas campañas. En esa misma línea, valga el siguiente fragmento adicional como ilustración de lo sostenido: «Usted es una persona decente que ha venido a menos, y tiene todo el aquel de mujer fina, como hija nieta de marqueses... Bien lo sé» (2019: 121).

En cuanto a una figura como la de Jacinto Villalonga, la presencia de lo implícito es posible hallarla en el siguiente fragmento extraído de *La incógnita*: «me fijó también en Villalonga... ¡Quia! ¡Villalonga, gastado, lleno de canas... y tan poco apreciable

moralmente!...» (Pérez Galdós, 2004a: 266). En ese fragmento, aunque no parece que exista ninguna indicación, comentario o referencia acerca del pasado de este personaje, la referencia a sus canas actúa en ese sentido para el lector que lo conoce de *Fortunata y Jacinta*, novela que, por otra parte, se situaba en el pasado temporal externo respecto a esta. Además, en el caso de *Halma*, hay una marca intratextual adicional de interés en el siguiente fragmento: «Jacinto Villalonga, que al conseguir la senaduría vitalicia se había constituido en adalid de los grandes principios» (1979: 102). Como se puede constatar, ese enunciado hace referencia al carácter ético del personaje, aspecto comprensible solo para el lector informado.

Otro personaje de moral tan flexible como el anterior es Joaquín Pez, cuya primera incursión novelesca tuvo lugar en *La desheredada*. En *Tormento* hay evidencias de intratextualidad, tal como se deduce del siguiente extracto en boca de Francisco Bringas: «lo que es éste hará carrera» (1994b: 655). Dado que esta novela supone una retrospectiva dentro de la historia interna del personaje –desde los 34 años hasta unos 15, aproximadamente–, resulta claro el resultado irónico que se pretende para el lector informado del futuro de Joaquín, reflejado en *La desheredada*. En cuanto a *La de Bringas*, también hay elementos intratextuales: «Fue un dolor meter la tijera en aquella cabeza incomparable» (1994c: 7). Como se puede apreciar, las oportunidades que brinda la perspectiva de la analepsis han sido aprovechadas en las escasas apariciones Joaquín en el ciclo referido. Más adelante, en *Fortunata y Jacinta* es posible comprender como señales intratextuales ciertos lugares comunes de Joaquín para el lector informado, que le permiten interpretar con prevención lo siguiente: «es una persona decente. Pasa sus apurillos [...] el tal Joaquinito está, según oí, con el agua al cuello» (1993a: 378).

En esa línea de personajes cabe situar también a José Bailón, del que se introduce una interesante referencia intratextual implícita en los siguientes textos procedentes de *Ángel Guerra*, en donde solo el lector informado –el que conoce su semblanza, presentada en *Torquemada en la hoguera*– puede captar la ironía subyacente: «¡Defender la dictadura! Yo quiero que la ley vaya siempre delante, y que todo se haga conforme a derecho» (2009a: 61); «Que haya orden y moralidad es mi único deseo» (2009a: 63). Por supuesto, el lector que conoce el pasado revolucionario de Bailón está capacitado para obtener la doble lectura correspondiente.

En cuanto al singular José Ido del Sagrario, el empleo de la intratextualidad implícita reporta eficaces juegos con el lector. En *Lo prohibido* no hay evidencias referenciales explícitas, pero sí en un segundo nivel. En su única aparición en esta novela, se señala la

destreza caligráfica y creativa de Ido. Resulta de gran eficacia el siguiente extracto, en el que el desconocido Ido del Sagrario –menos para los lectores galdosianos, claro está– se presenta al protagonista como un experto escritor: «Decíame Ido que él era del oficio» (2001a: 617). No cabe duda de que la ironía de esa frase se activa tan solo para el lector informado del pasado del personaje, conocedor del calibre de su talento. En *Fortunata y Jacinta*, finalmente, el valor de lo implícito se revela de forma constante para el lector conocedor de este personaje cada vez que él o el narrador aluden a su pasado como maestro, o a su habilidad o experiencia escribiendo novelas: «Yo que he sido profesor de primera enseñanza, yo que he escrito obras de amena literatura» (1993a: 162); además de esas señales, otras son, claro está, los particularismos habituales del personaje en su discurso, reconocibles de inmediato para el lector informado.

Respecto a León Roch, tras su paso por la primera novela en la que intervino fue recuperado mediante el recurso de la intratextualidad, que conlleva sentidos de orden implícito. En *El amigo Manso* hay una evidencia en ese sentido en el siguiente extracto en relación con Agustín, marqués de Tellería: «Yo ocultaba con frases de cortesía el desprecio que me merecía este sujeto, a quien de oídas conocía desde algunos años atrás por lo que me había contado su yerno y mi amigo León Roch» (1994b: 107). En efecto, el lector informado puede suponer la información que subyace a esa frase si ha leído *La familia de León Roch*, en donde el carácter de Tellería queda suficientemente reflejado. En cuanto a *La de Bringas*, hay presencia de información intratextual relevante, ya que se sitúa a León en una reunión de corte social que ya había sido resumida en *La familia de León Roch*: «Fue ocasión de su esclavitud un súbito enamoramiento que le sobrecogió al verla por primera vez y tratarla en una reunión de la Corte, cuando María, recién salida al mundo, se hallaba en aquel peregrino estado de pimpollo» (1994a: 50). En efecto, en *La de Bringas* León aparece de esta suerte en una reunión situada en una residencia ubicada en el Palacio Real:

Las chicas de Lantigua y la Sudre invadieron desde muy temprano la habitación de doña Tula [...] ¡Cuánto se divertieron aquel día, y cuánto hicieron rabiarse a los pollos Leoncito, Federiquito Cimarra, el de Horro y otros no menos guapos y bien aprovechados!» (Pérez Galdós, 1994c: 31).

En *Lo prohibido*, por último, también se ofrecen muestras de intratextualidad. Por un lado, se indica que León Roch ya vive maritalmente con Pepa Fúcar; por otro lado, León Roch ya no pasa una pensión económica a su suegra, la marquesa de Tellería.

En el caso de un personaje como Leopoldo Montes, por otro lado, la inoperancia de la intratextualidad, sea esta explícita o implícita, queda manifiesta en que en sus dos reapariciones no hay retrospectivas dirigidas al lector. Por una parte, no hay referencias textuales acerca de su pasado. Por otra parte, lo implícito no parece tampoco actuar, porque ninguno de los aspectos que construyen su personaje en estas reapariciones –su propio discurso, sus acciones, el discurso del narrador o de otros personajes, su incidencia sobre la trama o sus relaciones– permite extraer una lectura diferenciada a quien lo conoce de sus obras anteriores. En ese sentido, el resultado negativo en cuanto a Montes es ilustrativo, porque representa el conjunto de variables que debería cumplir una figura de reaparición para verificar la presencia de la intratextualidad.

En cuanto a Leopoldo *Polito* Sudre, también marqués de Casa-Bojío con el tiempo, la intratextualidad implícita logra resultados eficaces. En *La de Bringas* estas posibilidades se explotan por medio del recurso de la ironía, que actúa vinculada con una información que solo ciertos lectores –de *La familia de León Roch*, en este caso– conocen: «Aquel Leopoldito tan travieso» (1994c: 28). En este mismo sentido, otro fragmento interesante destinado al lector de Galdós es el siguiente: «Esta noche entré en el cuarto de Leopoldito, y te digo que parece un biombo de una zapatería de portal; la pared llena de mamarrachos pegados con obleas, escenas de toros» (1994c: 57-58) En efecto, debe recordarse la afición a los toros del personaje en su primera aparición novelesca.

Por otra parte, el epistolar Manolo Infante cuenta con una aparición que merece ser revisada en este apartado. Así, un elemento de intratextualidad implícito solo al alcance del lector informado se encuentra en el siguiente fragmento proveniente de *Torquemada en el purgatorio*, en donde se afirma que Fidela del Águila podría tener como amante a Manolo Infante: «se permitía el lujo de tres o cuatro amantes [...] los cuales eran Morentín, Donoso (con sus sesenta años), Manolo Infante» (2003a: 486). A este respecto, no cabe duda de que sus devaneos en torno a Augusta Cisneros en *La incógnita y Realidad* son aprovechados en este sentido.

Las numerosas reapariciones de Manuel Pez, en otro orden de cosas, precisan una selección, ya que, como se ha señalado respecto a Leopoldo Montes, una simple referencia descontextualizada no parece un argumento suficiente como para asegurar positivamente la presencia de lo explícito. Aunque en *Tormento* no se aprecian marcas de referencialidad, sí puede afirmarse que existe un elemento intratextual en el siguiente extracto: «cuando el señor de Pez o cualquier otro empleado pisciforme les cedía el palquito principal» (1994b: 660). Solo el lector informado está capacitado para saber a qué se refiere el narrador con el

término *pisciforme*, ya que tras esa denominación se ocultan varios familiares protegidos por el personaje. En cuanto a *La de Bringas*, si bien ciertas peculiaridades idiosincrásicas como su expresividad verbal son identificables por el lector informado, pueden resultar igualmente efectivas y autónomas para un lector nuevo. En cuanto a *Miau*, debe considerarse la lectura intratextual del lector informado acerca del devenir de Pez a lo largo de las lecturas previas, que obtiene una percepción intensificada de aquellos aspectos sobre los que se centra la atención en esta novela. Así, aspectos de su flemático carácter como la indolencia o su pragmatismo cínico cobran una importancia más destacada en contraposición de las circunstancias de necesidad que experimenta, en este caso, Ramón Villaamil. No obstante, ha de reconocerse que una lectura independiente de esta novela no pierde significado aun sin las obras precedentes en las que el patriarca de los Pez hace acto de presencia. En otro sentido, su breve intervención en *La incógnita* da lugar a que puedan apreciarse informaciones de orden intratextual, ya que se incluyen comentarios acerca de su supuesta sabiduría, así como de la importancia que se otorga a sí mismo.

De otra naturaleza puede considerarse lo implícito en el caso de María Egipcíaca Sudre, recuperada para la novela gracias a la retrospectiva que supone el marco temporal externo de *La de Bringas*. Si bien no hay presentes marcas de referencia explícitas sobre el personaje en esta obra, sí hay una evidencia intratextual comprensible para el lector informado:

Si los hijos de aquella señora eran idiotas, raquíticos y feos como demonios, en cambio su hermana Milagros había dado al mundo cuatro ángeles marcados desde su edad tierna con el sello de la hermosura, la gracia y la discreción. Aquel Leopoldito tan travieso y mono; aquel Gustavito tan precoz, tan sabidillo y sentado; aquel Luisito tan místico, que parecía un aprendiz de santo, y principalmente aquella María [...] ¿a qué madre no envanecerían? (Pérez Galdós, 1994b: 28).

En efecto, si se tiene en cuenta que la temporalidad externa de esta obra se sitúa en el pasado de estos personajes, el efecto irónico –perspectivista, en todo caso– que se logra es inmediato si se conocen las circunstancias que envuelven a los Sudre en *La familia de León Roch*.

El siguiente de los personajes sometidos a revisión aquí es el petulante y comilón Nicolás Rubín. En *Torquemada en la cruz* hay una referencia implícita, al alcance del lector informado tan solo, en el siguiente fragmento: «entró el clérigo Nicolás Rubín, y consternado, pero sin perder su pedantería en ocasión tan grave, exclamó: *Transit*» (2003a: 229). Se infiere aquí un conocimiento por parte del lector acerca de ese rasgo de su carácter.

Otra referencia intratextual interesante para el lector informado acerca del carácter del personaje resulta clara aquí, en otro fragmento de la misma novela: «hociqueaba en su breviario con cierto recogimiento, entreverando esta santa ocupación con frecuentes escapatorias a la cocina para poner al estómago los reparos que su debilidad crónica y el cansancio de la noche en claro exigían» (2003a: 231).

De Pedro Fúcar, por otro lado, solo reviste interés en *Lo prohibido* un detalle intratextual que el lector informado está en posición de conocer: «Estuve en Hamburgo con el marqués de Fúcar, que iba a hacer contratas de tabacos» (1994c: 268). En efecto, se recordará que en el final de *La familia de León Roch* se describe precisamente un negocio de este personaje relativo a esa mercancía en esa misma ciudad (1994a: 457). Por lo que se refiere, en cambio, a cuanto supone su participación en *Lo prohibido*, centrada en su cortejo sobre Eloísa, no reviste consideraciones en cuanto a la intratextualidad, al margen de que la coherencia interna de Fúcar queda alterada como fruto de ese giro en su comportamiento.

En cuanto a Pepe Moreno Rubio, puede constatarse que, si bien se trata de una figura de gran recurrencia –siete novelas en total–, supone el mejor ejemplo de aquellos estudiosos que denuestran la intratextualidad por constituir un mero recurso al servicio de la simple figuración. Empero, en *El doctor Centeno* el lector informado puede apreciar que las características esenciales del personaje –humanidad, profesionalidad– ya estaban presentes cuando este era joven, lo que genera un nexo sólido y una configuración coherente, unitaria. Por lo que se refiere a *Ángel Guerra*, la última de sus intervenciones, no hay evidencias de marcas de referencia ni intratextuales acerca del personaje. De ese modo, un lector que no conozca al médico no tendría ningún problema para comprender de forma suficiente la aparición de Moreno Rubio. El lector informado, de igual modo, no recupera información peculiar o consabida acerca del personaje que le permita una lectura distintiva.

Una figura de índole muy distinta es Pilar, marquesa de San Salomó, presente también en numerosas novelas de Pérez Galdós. En *La de Bringas* no existe marca referencial alguna acerca de sus anteriores apariciones novelescas. En cuanto a la intratextualidad, sin embargo, cabe señalar que sus conocimientos sobre moda –aconseja aquí a Rosalía– es algo bien conocido para los lectores de *La familia de León Roch*, en donde aconsejó a María Egipcíaca al respecto.

Por lo que se refiere a Refugio Sánchez Emperador, se da cuenta aquí de dos pasajes que, aunque están relacionados con su hermana Amparo, revisten un interés notable. Así, en *Tormento* hay evidencia de intratextualidad en los siguientes fragmentos, descifrables tan solo para el lector informado: «Paso a la señorita honrada, al serafín de la casa... ¡Ah!, no

quiero hablar, no quiero avergonzarte» (1994b: 682); «Guarda tu dinero, hipocritona... No lo quiero... Me quemaría las manos. Es de pie de altar» (1994b: 694). La expresión *pie de altar*, naturalmente, resulta muy significativa para el lector que ha leído *El doctor Centeno*, que conoce la relación de Amparo con el sacerdote Pedro Polo. En *La de Bringas*, por otra parte, un detalle intratextual interesante se aprecia también en el siguiente ejemplo, en donde se incluye un apelativo para Refugio ya empleado en *Tormento*: «Y mientras la joven calpiga continuaba encareciendo los primores» (1994c: 115). Debe añadirse un aspecto digno de atención para este personaje: vive con una criada llamada Celestina (1994c: 199). Ese detalle auspicia una relación de orden intertextual, toda vez que Refugio mantiene una actividad similar a las mujeres que cohabitaban con el famoso personaje de la obra de Fernando de Rojas. Por último, en *Fortunata y Jacinta* hay una referencia intratextual implícita en el siguiente fragmento, descifrable tan solo para lectores informados: «una mujer bastante bonita, aunque estropeada [...] La individua era el amor de Juan Pablo, una tal Refugio, personaje de historia, aunque no histórico, de cara graciosa y picante, con un diente de menos en la encía superior» (Pérez Galdós, 1993a: 695).

Bajo la luz de lo implícito debe interpretarse también la recuperación de Salomé Porreño en *El audaz*, novela que, aunque publicada posteriormente a *La Fontana de Oro*, supone una analepsis en términos de temporalidad externa en cuanto se refiere a esta figura. Así, aunque no se ofrece la más mínima indicación al lector en *El audaz*, la presencia de Salomé en esta novela ha de sorprender al lector galdosiano por la juventud o el carácter liviano que muestra en esta ocasión, circunstancia que, sin duda, proyecta una perspectiva de contraste respecto a la obra precedente. Al margen de todo esto, no debe olvidarse que Salomé aumenta su recurrencia en las novelas pertenecientes a los *Episodios Nacionales Un faccioso más y algunos frailes menos* y *Los apostólicos* –ambas de 1879–, junto a sus hermanas.

Tomás Orozco, por otro lado, tiene su lugar también en la intratextualidad implícita, que adquiere un sentido más profundo tras *La incógnita y Realidad*. Así, en *Torquemada en el purgatorio* la única referencia intratextual inferible, implícita, es la que podría hallarse en el siguiente fragmento, en donde se hace alusión a la fama que tiene la casa de Tomás Orozco como lugar privilegiado para el rumor y la difamación, como puede suponer el lector familiar: «ese escándalo ha llegado a tus oídos. Dímelo, dímelo. Malibrán, o algún otro deslenguado, ha dicho algo en casa de los Romeros, en casa de San Salomó, de Orozco tal vez...» (2003a: 501).

Por último, se considera que la única reaparición de Zalamero, en *Fortunata y Jacinta*, alberga elementos intratextuales, en virtud de los cuales se alude a su época de estudiante (1863-1865): «Zalamero, juicioso y circunspecto como pocos» (1993a: 3). Como el lector informado conocerá, estas aseveraciones contrastan con la aventura inmoral que este personaje mantuvo en su anterior aparición novelesca –situada temporalmente en el período señalado–, una vicisitud que facilita una lectura irónica.

Conclusiones parciales

A tenor de lo expuesto, la intratextualidad se corrobora como uno de los componentes imprescindibles en la dinámica de reaparición de los personajes. Si bien la propia recurrencia supone la voluntad práctica de acudir a ciertas figuras con el fin de que el universo de la novela contemporánea se ensanche, la red de referencias internas que forman esta dimensión representa el auténtico canal de comunicación entre Pérez Galdós y su lector. En ese sentido, puede afirmarse que la orientación o el recuerdo que se pretende en muchas ocasiones se vale, principalmente, de lo explícito, que queda reflejado en diversos grados de evidencia con el objeto de que los lectores recuperen o acudan a la obra previa correspondiente. Por otra parte, la alusión que de forma implícita se incluye en otras ocasiones pertenece al dominio del juego metaliterario, una intensificación del procedimiento que comporta y consigue, de forma simultánea, convertir este universo novelesco en una unidad ficcional con un nivel añadido de interpretación.

4.10 SERIALIDAD E HISTORIA INTERNA DEL PERSONAJE

En estrecha relación de solidaridad con las dos facetas de la temporalidad más relevantes del personaje, el marco temporal externo y el envejecimiento, la dimensión que aquí se aborda está planteada con el objeto de verificar si, efectivamente, el proceso de reaparición se refleja en la historia particular de estas figuras galdosianas. Así, el concepto de serialidad, tal como aquí es aplicado, da cuenta de aquellos casos en los que una segunda o tercera aparición refleja no solo la recuperación de un nombre recordado, sino asimismo la continuación de su vida. En ese sentido, en una dinámica de serialidad satisfactoria la vida o historia interna de determinada figura habría experimentado acontecimientos significativos –un nuevo trabajo, una boda, o tal vez la muerte, entre otras posibilidades–, e incluso el paso del tiempo se habría hecho notar gracias a esta expansión aplicada a varios textos. Por otra parte, la continuación de las aventuras de un personaje exige que, en términos de su

construcción, se cumplan unas condiciones mínimas de coherencia, requisito *sine qua non* para un público especialmente preparado para detectar errores en ese sentido.

Tal como señalara Lázaro Carreter, en la novela moderna el personaje sufre transformaciones a raíz de sus experiencias –paradigma que plasma de forma ejemplar por primera vez el *Lazarillo de Tormes*, en su opinión–, en contraposición a una literatura precedente en la cual incluso los protagonistas imponen su esencia al relato (Lázaro Carreter, 1980: 363). Así, Rodrigo Díaz, Zifar, Dafnis o el homérico Ulises permanecen inalterables a lo largo de los años. En el caso de la novelística galdosiana, los presupuestos predominantes del realismo decimonónico se cumplen sobradamente respecto al trazado de los personajes, lo cual permite suponer que esta virtud se incorpora en el caso de aquellos que reaparecen. En ese sentido, la posibilidad de presentar al lector sucesivos episodios o perspectivas de la vida de ciertas figuras resulta un marco propicio para acentuar las bondades de una de las facetas de construcción ficcional más eficaz.

A la hora de ofrecer una revisión de los personajes de reaparición plenos, un deslinde básico de partida consiste en distinguir aquellas trayectorias que, en rigor, reflejan una continuación en cuanto a la historia particular, como se ha señalado previamente. A ese respecto, resulta significativo que la adición de unos escasos detalles puede resultar suficiente para el lector. Por ejemplo, Isidora vive en otro lugar cuando reaparece; sufre necesidades, vive con un pintor. Tales incorporaciones obtienen unos efectos seguramente notables en la recepción, doblemente valiosos debido, paradójicamente, a dos factores. Por un lado, la escasez de noticias nuevas logra potenciar el valor de las mismas. Por otro lado, debe considerarse la relevancia del elemento sorpresa: la gratificación de lo inesperado consigue acrecentar y valorar mejor ese tiempo añadido con algunos de los personajes más queridos que se concede a los lectores galdosianos. En sentido opuesto habría que considerar, por otro lado, aquellas figuras cuyas reapariciones carecen de peso. En esos casos se constata la conocida perspectiva de Montesinos acerca de los personajes figurantes, cuya reaparición parece obedecer a necesidades decorativas o instrumentales, como máximo.

Personajes sin historia interna extendida

El primero de los casos abordados en este apartado es el del comerciante Arnaiz *el gordo*, cuya reaparición en *Fortunata y Jacinta* evidencia un conflicto temporal. Tras su paso por *Tormento*, *Lo prohibido* no constituye una continuación objetiva de la aparición anterior del personaje, ya que su historia interna no se conecta en términos de causalidad –no se ofrece siquiera su semblanza–. En lo que se refiere a la unidad y coherencia del

personaje en sí, esta se respeta. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, la línea de coherencia temporal ocasiona un conflicto, ya que Arnaiz fallece en esta novela –en el período 1874-1875–, situada anteriormente a los hechos narrados en *Lo prohibido*: 1880-1884.

Cornelio Malibrán, por su parte, constituye un ejemplo adicional para este apartado. *Realidad* está concebida como constituyente de un binomio junto con *La incógnita*. En cuanto a la coherencia interna del personaje, se transforma como resultado de la ganancia interpretativa que adquiere en la reaparición, lo que coadyuva, además, a que la historia interna del personaje se acreciente. Por lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, su coherencia interna es mantenida de forma adecuada, aunque esta novela no podría entenderse como continuación de las anteriores en cuanto a biografía de Malibrán, ya que no se añade nada nuevo. En términos de unidad global, su reaparición en esta última novela extiende su personaje de un modo escaso.

En el caso de Eloísa Bueno de Guzmán, su única reaparición no cuenta con una base suficiente como para que esta constituya una continuidad suficiente. *Torquemada y San Pedro* no es una continuación de *Lo prohibido*, ni tan siquiera desde el punto de vista de la temporalidad externa. En lo que se refiere a esa coherencia temporal, el posible desfase de diez años hace difícilmente sostenible que el escándalo sobre el que se introduce información perdure ocho o diez años después: «¿Hay algo más del escándalo de las Guzmanas? (Eloísa y María Juana)» (2003a: 654). No obstante, esa escueta referencia, de índole netamente galdosiana, sirve como nexo, así como resumen esencial del personaje, ya que resulta suficiente para sostener su coherencia interna.

Por lo que respecta a Federico Viera, puede afirmarse que su historia interna experimenta una ampliación poderosa en la novela *Realidad*, ya que se completan muchos huecos biográficos ocultos y sorprendentes en relación con *La incógnita*. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, la serialidad y coherencia temporal está garantizada al señalar al personaje como a alguien del pasado. Por otra parte, la escasa referencia a las deudas –así como a su destino trágico–, si bien le conceden coherencia, resultan quizá insuficientes como para asegurar que su historia personal se haya ampliado. La figura de José Bailón, por su parte, no refleja un desarrollo suficiente en cuanto a su historia interna. Si bien es cierto que, en general, se mantienen para el lector las coordenadas que permiten identificarlo de forma eficaz, en ninguna de sus reapariciones hay episodios que permitan obtener una imagen más ampliada de él, fuera de sus actividades vinculadas con los préstamos. En similares circunstancias cabe comprender a una figura como la de José M^a Bueno de Guzmán. En *La incógnita* no hay ningún elemento de continuidad en cuanto a la historia interna de este.

Además, no se ofrecen informaciones que permitan asegurar su coherencia interna, razón por la que esta se ve interrumpida. En *Ángel Guerra*, por último, no se produce continuidad tampoco en lo que se refiere a su historia interna, ya que no se aporta información novedosa sobre su biografía; además, la referencia alude a un pasado indefinido.

Un personaje como Manolo Infante, de gran relevancia en *La incógnita*, no cuenta con unas reapariciones suficientemente justificadas. *Realidad* está concebida como constituyente de un binomio, y no puede considerarse como continuidad seriada porque la trama de ambas novelas transcurre supuestamente de forma simultánea. En términos de coherencia interna, el personaje se adecua a lo esperado en relación con la novela precedente. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, su coherencia interna se logra por su relación con otras figuras del pasado –la breve visita a la residencia veraniega de los Torquemada–, así como por ciertos detalles peculiares de su configuración. Esta novela no puede concebirse como continuación de las anteriores, ya que no se aportan datos biográficos continuistas. Por último, no puede entenderse que *Halma* suponga una continuación de su historia particular, ya que su reaparición carece de detalles suficientes que logren justificarla de algún modo; el narrador se limita a presentarlo como amigo de los Feramor.

Por lo que respecta a Manuel Pez, su extensa trayectoria novelesca muestra unas condiciones muy parecidas a las de Ido del Sagrario, ya que, aunque se trata de una figura muy bien caracterizada –con varias intervenciones de importancia en sus reapariciones incluidas–, parece estar desprovisto de cronología vital, ya que el paso del tiempo no se refleja en él. De igual modo, nunca se introducen acontecimientos decisivos en su vida. Así, únicamente en *Ángel Guerra* hay elementos suficientes que constaten una cierta movilidad en ese sentido. En efecto, se indica que una hija de Manuel Pez, Josefa, estuvo casada con el protagonista de esta novela hace unos años –en un pasado a medio plazo respecto al presente narrativo–, además de tener un hijo a su vez con este y morir. Naturalmente, ese suceso supone esta vez un añadido en la biografía de Manuel Pez importante, con el factor concomitante de que este culpa a Guerra de la muerte de ella. De este modo, su historia interna evidencia un avance que, en todo caso, no cambia la condición global de figura eterna que Pez ofrece al lector galdosiano.

En cuanto a las reapariciones de María Juana Bueno de Guzmán, estas son escasas, aunque coherentes, una circunstancia que, en todo caso, no resulta suficiente para que su papel se amplíe verdaderamente. No puede entenderse que *Ángel Guerra* constituya una continuación de *Lo prohibido* en lo que al personaje se refiere. Su historia interna prosigue con un dato ofrecido acerca de su salud. En relación con su coherencia interna, esta se

respeto, ya que se introduce una referencia intratextual acerca de M^a Juana. En términos de temporalidad externa, por otra parte, no hay conflictos aparentes, ya que *Ángel Guerra* se sitúa unos diez años más tarde de la anterior novela. *Torquemada* y *San Pedro*, por último, no supone tampoco una verdadera continuación de las andanzas de M^a Juana. En lo que se refiere a la historia de su vida, se facilita el dato de un escándalo del pasado, una referencia breve que actúa en esta novela como nexo de coherencia mínimo para el personaje, aun cuando no se expande su universo ficcional.

Una figura como la de Pepe Moreno Rubio, en otro orden de cosas, constituye un ejemplo preferente de aquellos personajes galdosianos que quedan restringidos a una finalidad instrumental. No hay evidencia de serialidad entre *La familia de León Roch* y *El doctor Centeno*. No obstante, es digno de apreciar que el factor de la temporalidad externa se ha adecuado a su edad. En cuanto a *La de Bringas* o *Lo prohibido*, no hay información relevante para esta dimensión, a tenor de la escasa relevancia del papel del personaje dentro del seno de esta novela. Por último, ni en *Fortunata y Jacinta* ni en *Ángel Guerra* es posible apreciar continuidad en relación con Moreno Rubio, ya que sus breves intervenciones están en todo momento supeditadas a acciones propias de su oficio, sin que tenga cabida su propia historia personal. En una línea muy parecida, la marquesa de San Salomó, a pesar de sus numerosas reapariciones, nunca encuentra una verdadera continuidad o expansión de su personaje tras su paso inicial por *La familia de León Roch*. En ese sentido, sus intervenciones en novelas como *La desheredada*, *La de Bringas*, *Lo prohibido* o *Halma* se limitan a meras referencias o papeles muy breves en los que no se introducen elementos novedosos en cuanto a su biografía.

Personajes con una historia interna desarrollada en la reaparición

La primera de las figuras que cabe considerar aquí es la de Alejandro Sánchez Botín. No puede considerarse que *La de Bringas* constituya un precedente en cuanto a serialidad. Sin embargo, la información que se provee sobre sus pasos en la política se ajusta con coherencia a cuanto se afirma de él en *La desheredada*, razón por la que la historia interna del personaje se sostiene correctamente. *Lo prohibido* está situada años después –alrededor de diez– de *La desheredada* en términos de temporalidad externa, pero no constituye una continuación en lo que se refiere a sucesión de acontecimientos para la historia interna de Sánchez Botín. No obstante, se aportan elementos novedosos que agrandan su historia particular, como su faceta gastronómica, o su nuevo devaneo y oferta económica a otra mujer; además, se indica que se ha separado de su esposa, lo que supone un ingrediente de cambio

más. En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, no hay datos suficientes ni relevantes que aporten valor a este apartado, una circunstancia aplicable también a *Miau* o a *Torquemada en el Purgatorio*, ya que sus apariciones son meramente figurativas.

Por lo que concierne a Augusta Cisneros, por otra parte, *Realidad* está concebida como constituyente de un binomio junto con *La incógnita*, por lo que no puede considerarse como continuidad seriada, ya que la trama de ambas novelas transcurre supuestamente de forma simultánea. En lo que se refiere a *Torquemada y San Pedro*, por su parte, se ofrece continuidad de forma satisfactoria, ya que se explica el lapso temporal entre su reaparición y esta novela –así como los efectos del tiempo sobre su físico–, lo que coadyuva, asimismo, a que la coherencia temporal se sostenga eficazmente; en ese sentido, esta novela puede entenderse como una continuación biográfica para *Realidad*. Con todo, la ausencia de su marido no es explicada.

En cuanto a Augusto Miquis –incorporado al mundo galdosiano en *La desheredada* (1881)–, puede afirmarse que su trayectoria incorpora elementos que pueden hilvanar mínimamente su biografía. De sus escasas apariciones en *El amigo Manso* tan solo cabe extraer como interesante para este punto el hecho de Augusto es ya un profesional establecido, como es deducible de que cuente con consulta propia: «una placa de cobre que decía: Doctor Miquis, consulta de 4 a 6» (1994b: 188). En cuanto a *El doctor Centeno*, las referencias al personaje surgen desde la analepsis, y son coherentes en cuanto a términos de temporalidad externa. En *Lo prohibido* y en *Fortunata y Jacinta* no se puede aportar ningún dato relevante para este apartado, toda vez que los hechos narrados no aportan ningún avance en el marco de la historia interna, ni evidencian una continuidad temporal. En cuanto a *Ángel Guerra*, la historia interna o la continuidad del personaje está desvinculada de su aparición en esta novela, ya que ninguno de los avatares de su vida es introducido aquí. En *Torquemada y San Pedro* no se ofrece información en relación con este apartado, dado que sus apariciones e intervenciones no ofrecen información alguna acerca de su propia historia personal. Por último, en *Tristana* es presentado Miquis en su juventud, un elemento que enriquece su historia interna y que obliga al lector que le conoce a encajarlo dentro de una trayectoria novelesca extensa.

En lo que respecta a Basilio Andrés de la Caña, su continuidad contiene ingredientes suficientes como para considerar que su historia interna prosigue. En *Fortunata y Jacinta* la temporalidad externa da comienzo unos ocho años después de los acontecimientos de *El doctor Centeno*, lo que puede suponer un primer conflicto, ya que Basilio tenía ya entonces una edad avanzada: «don Basilio Andrés de la Caña, persona mayor [...] Era hombre de

edad» (1994b: 441). En lo que se refiere a su historia interna, podría decirse que esta novela añade información, ya que se introduce el hecho de que está casado. Sus características, así como la semblanza que se ofrece de él son coherentes, y sostienen su unidad. En lo que se refiere a *Miau* –cuyo marco temporal externo se sitúa en torno a 1878–, supone un problema adicional el hecho de que Villaamil considere a de la Caña mucho más joven que él, cuando ya en *El doctor Centeno* se le presentaba muy mayor. En esta novela, su historia se ve enriquecida con el hito de que ha sido promocionado en su carrera como funcionario, lo que se apoya en su declarado partidismo del cambio político en *Fortunata y Jacinta*. A ese respecto, pues, existe continuidad y coherencia, así como unidad global. Por último, en *Ángel Guerra* solo se produce una aparición del personaje en forma referencial.

La siguiente figura tratada es la de Cándida García Grande. Si se tiene en cuenta que *Tormento* está enmarcada temporalmente en el pasado respecto a *El amigo Manso*, se ha aprovechado esa circunstancia para introducir más elementos de su historia interna –aunque escasos–, así como para dotar a esta de una coherencia más amplia. Se considera positivo que se respete la historia interna esbozada en *El amigo Manso* en cuanto a que, en el pasado que de ella se cuenta en dicha novela, Cándida contaba con una destacada posición social, lo que parece denotarse de su relación con los Bringas en *Tormento*. Por otro lado, en el caso de *La de Bringas* su historia interna es dotada de continuidad, que es coherente en cuanto a hechos, relaciones y unidad. En términos de serialidad, podría constituir perfectamente esta novela una continuación de *Tormento*, en suma.

Otra figura como la de Cándido Samaniego es desarrollada en su única reaparición, siquiera de forma mínima. *Fortunata y Jacinta* debe entenderse como precedente temporal respecto a *Lo prohibido*, ya que el marco temporal así lo indica: 1872-1874 y 1880-1884. En cuanto a la historia interna del personaje, esta se expande en la reaparición, dotando a su biografía, así de antecedentes. Su coherencia se respeta, ya que en *Fortunata y Jacinta* este cuenta con rasgos que le adecuan perfectamente a la secuela –desde un punto de vista de temporalidad externa– que supondría *Lo prohibido*. Así las cosas, la unidad global del personaje es correcta, con un universo expandido.

Un caso más lo supone Carlos María Cisneros, cuya primera aparición tuvo lugar en *La incógnita. Realidad* está concebida como constituyente de un binomio junto a la obra citada. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, la historia interna de Cisneros sufre una postrera evolución, lo que convierte a esta novela en continuación biográfica. En términos de coherencia interna del personaje, esta es mantenida de forma adecuada gracias a unos pocos rasgos caracterizadores de este. Por último, en *Torquemada y San Pedro* la

coherencia interna y temporal de este personaje es tratada de forma mínimamente adecuada, ya que el dato acerca de su pasada muerte es coherente en relación con su biografía a nivel global.

En relación con Cristóbal Medina, podría decirse que *Ángel Guerra* constituye una continuidad en relación con *Lo prohibido* –su primera aparición novelesca–, ya que su historia interna progresa: su mujer cae enferma. En lo que se refiere a la coherencia temporal y esencial de Medina, puede afirmarse que ambos planos son respetados, razón por la que no se produce ningún conflicto. Por último, *Torquemada en el purgatorio* ofrece una continuidad en lo que se refiere a su historia, ya que se introduce un dato relevante: «tomen ustedes el abono que, por mor... quiero decir, por razón de su luto, dejan los Medinas en la ópera del Príncipe Alfonso» (2003a: 482). En otro sentido, la coherencia interna se mantiene con leves pinceladas, razón por la que este mantiene una unidad a lo largo de toda su trayectoria novelesca.

Pertenece también a este apartado doña Malvina, ya que su trayectoria novelesca se desarrolla en sus reapariciones. En términos de temporalidad externa, la aparición del personaje en *Torquemada en la hoguera* es posible situarla en la contemporaneidad de *Fortunata y Jacinta*, lo que redundaría en su coherencia en ese sentido, sostenida además porque se mantienen sus circunstancias esenciales de vida. En cuanto a su historia interna, esta se extiende satisfactoriamente –aunque de forma mínima–, además. Por último, en *Tristana* podría afirmarse que su historia interna prosigue, ya que se establece una conexión clara con su pasado –cuando era esposa del pastor protestante don Horacio–, así como con su actividad vital posterior, la de una maestra de inglés. La coherencia interna es respetada, y, en cuanto a la coherencia temporal, esta es sostenible, ya que en el caso de *Tristana*, se cuenta que la historia pertenece a un pasado reciente: «no ha muchos años» (Pérez Galdós, 2008b: 119).

En cuanto a una figura como la de doña Nicanora, puede indicarse que en *Tormento* hay evidencias de serialidad, así como de continuidad de su historia interna respecto a *El doctor Centeno*, en donde ella apareció por primera vez. La evolución de su enfermedad, así como de sus circunstancias familiares, se ha respetado. Por otra parte, su construcción como personaje es coherente con la información de la novela previa, por lo que el conjunto guarda consistencia. En *Fortunata y Jacinta*, la coherencia es respetada. En términos de serialidad, esta novela no supone una continuación, pero su historia interna es aderezada con nuevos elementos, que terminan por construir esta como el todo que es gracias al conjunto de las tres novelas.

Por lo que se refiere a doña Perfecta, puede considerarse que su única reaparición – en *La familia de León Roch*– supone un añadido significativo a su historia interna, ya que esta se expande gracias a ese cambio de escenario que acarrea su vinculación con María Egipcíaca Sudre. Si bien esta breve interpretación en la novela de 1878 está descontextualizada en términos de causalidad –como ya ha sido aducido en páginas precedentes–, resulta claro que, a los ojos del lector galdosiano, esta *reentré* posee valor intratextual, ya que presupone consecuencias sobre la trama de esta segunda obra. En ese sentido, se trata de una historia interna ampliada con fundamentos creíbles.

En el caso de Federico Cimarra, puede afirmarse que en *El amigo Manso* no hay datos que permitan suponer que su aparición constituye continuidad alguna de su anterior aparición, en *La familia de León Roch*. En cuanto a *Tormento* y *La de Bringas*, sus intervenciones no constituyen una continuación de su historia personal, dado que las acciones planteadas están situadas en un punto temporal previo al de su primera aparición ficcional. Además de ello, no se introducen puntos de conexión intratextuales que permitan vincular al joven Cimarra con el futuro. En *Lo prohibido*, el marco temporal externo inicial (septiembre de 1880) se solapa con la novela *El amigo Manso*, una circunstancia paradójica si se tiene en cuenta que en *Lo prohibido* se introduce una información importante acerca de su historia. Se cuenta que el personaje se ha reconciliado con su suegro, y que ha aceptado que su mujer cohabite con Roch en Francia. Por último, en *Fortunata y Jacinta* no se aporta ningún elemento de interés, ya que su intervención es meramente referencial.

Respecto a Federico Ruiz, por otro lado, no cabe duda de que la historia interna de este personaje –iniciada en *El doctor Centeno*– ha sido proseguida en *Fortunata y Jacinta*, en la que sucede un acontecimiento como su inminente boda. Aunque no puede ser considerada esta novela como una continuidad estricta para Ruiz, se respeta su coherencia en cuanto a los elementos idiosincrásicos. En cuanto a *Miau*, su historia evoluciona, ya que se encuentra casado con Pepita Ballester. La coherencia interna se mantiene, además, porque en *Fortunata y Jacinta* ya la configuración del personaje experimentó algunos cambios, que han finalizado en *Miau*. El elemento de continuidad temporal está correctamente tratado, porque la boda del personaje se produce, efectivamente, de forma posterior –en términos de temporalidad externa– a su anterior estatus.

Una figura como la de Felipe Centeno resulta un claro ejemplo de desarrollo sólidamente probado en sus reapariciones. En *La familia de León Roch* ya se informaba acerca de su procedencia –«¿Cómo te llamas? –Felipe Centeno. –¿De dónde eres? –De Socartes» (2003b: 264). De igual modo, en *El doctor Centeno* se introducen evidencias

firmes de continuidad respecto a su pasado en *Marianela*: «Sale un tren. ¿A dónde irá? Puede que a la Rusia o al *mesmo* Salvador... ¡Qué *tié* que ver esto con la estación de Villamojada!» (1994b: 293). Por otra parte, en *Tormento* se plasma una continuidad evidente e intencionada en cuanto al uso de este personaje, de quien se retoman sus aventuras: si *El doctor Centeno* concluía con un diálogo entre el personaje y José Ido del Sagrario, *Tormento* comienza con otro diálogo en los mismos términos –directo libre, a semejanza del uso teatral– entre idénticos personajes.

De igual modo, la figura de Francisco Torquemada está ampliamente tratada en sus reapariciones, incluso en aquellas novelas que preceden a su serie. En términos generales, la continuidad del marco temporal externo es cuidada, sin errores ni conflictos en ese sentido en relación con la edad de Torquemada. Además, la cronología es sucesiva en las nueve novelas. *La de Bringas* no puede entenderse como continuidad de *El doctor Centeno* en lo que respecta a Torquemada, un hecho que se refrenda en la desconexión evidenciada en cuanto a la historia interna del personaje, que no incorpora elementos ni se prosigue. En términos de coherencia, esta se respeta, ya que mantiene sus características definitorias. En *Lo prohibido* no existe continuidad o serialidad aparente en torno a la historia interna del personaje, aunque mantiene los trazos más básicos de su personalidad. En *Fortunata y Jacinta*, en cambio, se introducen elementos que expanden su historia interna: familia y semblanza. No obstante, no puede considerarse que esta novela constituya una continuación de su aparición previa novelesca. Sus características esenciales se mantienen de modo adecuado, razón por la que el todo resulta unitario. En la novela dialogada *Realidad* se mantiene el esquema básico de su construcción, pero no se desarrolla su historia interna, que, por otro lado, no puede suponerse una continuación en relación con las anteriores novelas. En lo que se refiere a *Torquemada en la hoguera*, puede afirmarse que existe continuidad en relación con su pasado novelesco, ya que se ofrecen datos acerca de su biografía. La coherencia del personaje está bien conservada, ya que las líneas básicas de este se mantienen. En cuanto a su historia interna, esta crece a partir de esta obra, consecuencia lógica fruto de su protagonismo.

En cuanto a Gonzalo Torres, resulta apropiado incluirlo en este apartado debido a que su particular historia obtiene cierta continuidad en alguna de sus reapariciones. En *La de Bringas*, la continuidad respecto a *Tormento* no resulta sorprendente, ya que ambas novelas forman parte de un ciclo; en cualquier caso, la historia interna del personaje apenas presenta evolución. En cuanto a la coherencia, esta se mantiene. En lo que se refiere a *Lo prohibido*, la coherencia temporal, así como la continuidad de la historia interna del

personaje, han sido respetadas, ya que se ofrece una semblanza de Torres que enlaza adecuadamente todo el lapso 1867-1883. Además, se ofrecen datos novedosos sobre su vida, lo que amplía su biografía a ojos del lector. Empero, en *Torquemada en el purgatorio* no se aprecia continuidad o serialidad respecto a su última aparición, así como tampoco avances sobre su historia interna, que se ofrece descontextualizada. Tan solo se ofrecen leves apuntes acerca de sus rasgos básicos, lo que coadyuva, con todo, a que se mantenga su coherencia en general.

La figura de Guadalupe Rubín, en otro orden de cosas, fue recobrada tras *Fortunata y Jacinta* mediante unas pocas intervenciones no carentes de interés. En el caso de *Torquemada en la hoguera*, tan solo se ofrecen referencias acerca de sus negocios pasados con Torquemada, una información que permite identificarla adecuadamente desde la perspectiva del lector galdosiano. En cuanto a *Torquemada en la cruz*, el trance de su muerte confiere coherencia a su biografía, ya que la temporalidad externa de esta novela la sitúa una década después de la época de su primera aparición. Por último, en *Torquemada en el purgatorio* la serialidad está respetada desde el momento en que los acontecimientos del presente narrativo se sitúan con posterioridad a las anteriores apariciones del personaje. Aunque no se añaden elementos biográficos relevantes, estos son coherentes, lo que repercute en que la unidad del personaje sea constante, así como su existencia global integrada por estas cuatro novelas.

En una línea similar, las reapariciones de Gustavo Sudre amplían su historia interna mediante escuetas pinceladas. En *La de Bringas*, debido a que está situada –en términos de temporalidad externa– en el primer lugar de la historia interna de Gustavo, permite establecer un precedente biográfico. Así, se ofrecen informaciones coherentes respecto a lo que el lector galdosiano ya sabe del carácter de Sudre gracias a *La familia de León Roch*. Además, el lector reconstruye la vida de esta figura gracias a estos breves apuntes, ampliando la perspectiva que se obtiene. En cuanto a *Lo prohibido*, se prosigue la historia interna del abogado con un dato acerca de su relación: «Gustavo, militante en el partido católico [...] Había reñido con la marquesa de San Salomó» (1994c: 347). En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, su situación temporal externa fija sus apariciones entre *La de Bringas* y *La familia de León Roch*. En esta su última aparición, el narrador muestra a Gustavo en su época de estudiante, debatiendo con condiscípulos diversos temas académicos en horarios fuera de clase.

Por lo que respecta a Isabel Godoy, sus reapariciones añaden breves detalles a su configuración como personaje, pero resultan coherentes. En ese sentido, su nueva vida junto

a Marcelina Polo, así como su pertinaz manía por la limpieza resultan suficientes para el lector de Galdós. Su historia personal está enriquecida en *Tormento*. Además, se respetan sus rasgos característicos más notables, lo que ayuda a que se mantenga su idiosincrasia. En cuanto a *Lo prohibido*, se cuida su continuidad en el sentido de que se indica su muerte, un hito que completa su historia interna. Por otra parte, la coherencia de su construcción también ha sido tomada en cuenta, ya que se denota la relación familiar ya establecida desde *El doctor Centeno*.

En cuanto a una figura como la de Jacinto Villalonga, cabe señalar que su historia interna, que se desarrolla a lo largo de seis novelas situadas en un período de veinte años – en términos de temporalidad externa –, ha sido plasmada de forma adecuada en este sentido. En términos de orden cronológico, *Fortunata y Jacinta* precede a *Lo prohibido*, ya que la temporalidad externa es anterior. En ese sentido, la historia interna del personaje se amplía sin conflictos aparentes, ya que se facilitan datos biográficos que reconstruyen a Villalonga desde su juventud, momento que queda reflejado en la historia de las dos casadas. En lo que se refiere a su coherencia, esta se respeta. En cuanto a *La incógnita y Realidad*, en términos de serialidad estas novelas proseguirían la historia interna del personaje tras *Lo prohibido*, novela precedente en cuanto al marco temporal externo. En ese sentido, la biografía de Villalonga avanza, lo que refuerza su propia historia. La historia interna del personaje no sufre alteraciones, como resulta lógico, pero la coherencia del personaje se completa gracias a una cantidad aumentada de su discurso en el caso de *Realidad*. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, su consistencia como figura se mantiene gracias al breve apunte que se ofrece acerca de la capacidad lúdica de expresarse que lo caracteriza. En el caso de *Halma*, por último, se produce un avance significativamente biográfico cuando se indica que ha logrado ser nombrado senador vitalicio, una aspiración ya señalada en novelas anteriores. Además de ello, la coherencia interna del personaje se refuerza gracias a ciertas notas que se introducen acerca de su corrupción o dudosa moral. En definitiva, se trata de un personaje cuya unidad siempre se mantiene, y cuya constitución se expande a lo largo de las seis novelas en las que interviene.

En otro sentido, el manejo de la temporalidad en la figura de Joaquín Pez constituye una de las escasas ocasiones en las que esta supone un problema de verosimilitud para el lector galdosiano, ya que en su primera irrupción novelesca, en *La desheredada*, contaba con unos 34 años (Pérez Galdós, 1994a: 619) difíciles de ajustar a su adolescencia en *La de Bringas*. En *Fortunata y Jacinta* puede afirmarse que las apariciones del mayor de los Peces pueden suponer de forma válida una continuidad en relación con *La de Bringas*, ya que su

historia interna prosigue desde la adolescencia hasta su primera juventud y más allá, lo que, esta vez, sí reproduce una continuidad creíble. En referencia a *La incógnita*, la aparición en una sola ocasión en esta novela no aporta excesiva información a su biografía, no obstante. Tan solo merece relevancia el hecho de que se le señale trabajando en la política, lo que completa, en cierto modo, su historia interna con este dato.

En cuanto a José Ido del Sagrario, si bien podría señalarse que sus reapariciones no construyen, en rigor, una biografía coherente, cuentan con la capacidad de ampliar sus aventuras en relación con su primera aparición, circunstancia que agranda su particular universo. No cabe duda de que la continuidad entre novelas existe entre *El doctor Centeno y Tormento* desde el primer instante, que arranca con una conversación entre los mismos personajes que despidieron la novela de primera aparición de Ido. Los acontecimientos narrados en esta segunda novela no suponen, sin embargo, una continuidad temporal –han transcurrido al menos tres años en términos de temporalidad externa–, pero sí la de muchos de los personajes del anterior texto. En cuanto a coherencia, se respetan todos sus elementos caracterizadores, así como las circunstancias externas en cuanto a estatus o historia interna, que, por otra parte, no introduce avances significativos. En lo que se refiere a *Lo prohibido*, esta novela no constituye continuidad alguna con las precedentes. No obstante, su coherencia interna está cuidada. En cuanto a su propia vida, no se introduce ningún aspecto de continuidad que sea de relevancia, al margen de su trabajo como biógrafo, elemento relacionado tan solo con la trama de dicha obra. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, no puede decirse que sus apariciones constituyan una continuidad con las novelas precedentes. No obstante, se proveen informaciones acerca de un nuevo oficio, así como de su pasado como maestro, lo que ayuda adecuadamente a amalgamar la historia interna. Además, la ampliación de Ido en sus diversos rasgos son coherentes con la globalidad de su personaje, y suponen un avance de su particular historia, enriquecida con el progreso/deterioro de su estado mental. Por último, cabe destacar que, en lo que atañe a la continuidad temporal, el hecho de que no se ofrezca nunca información acerca de su edad –uno de los factores que lo desmarcan de toda generalización– supone una ventaja para justificar una temporalidad externa que comprende 20 años: entre 1863 –*El doctor Centeno*– y 1884, correspondiente al final de *Lo prohibido*.

Un nuevo caso en el que la expansión y continuidad se logra mediante la adición de ciertos elementos mínimos lo representa José María Manso, el hermano mayor del protagonista de *El amigo Manso* (1882), novela en la que ambos ingresan en el mundo galdosiano. En lo que se refiere a serialidad, podría entenderse que *Ángel Guerra* supone

una continuidad, ya que ciertas circunstancias de la vida de José María han experimentado cambio: ha recibido su ansiado título de marqués. Además de esto, la coherencia interna con la que se lo dota es adecuada, ya que mantiene ciertos rasgos característicos como su expresión discursiva. En cuanto a *Torquemada en el Purgatorio*, el personaje es mostrado con coherencia en relación con los rasgos básicos fundamentales de su configuración, aunque sin más expansión. Por lo que se refiere a su historia interna, puede añadirse el hito de sus negocios junto a Francisco Torquemada, lo que, unido a los que mantiene con el Caribe, sostiene su unidad global. Por último, en *Torquemada y San Pedro* tan solo puede aportarse como relevante para este punto el dato de que, transcurridos los años, en el final de Francisco Torquemada, el personaje mantiene su fidelidad como socio y amigo. Por lo que se refiere a serialidad, en otro sentido, no puede afirmarse que su papel aquí añada nada significativo respecto a su vida.

Un personaje como León Pintado, por otro lado, que reaparece en solo una ocasión, ve ampliada su historia interna de forma correcta. En términos de serialidad, puede considerarse que *Ángel Guerra* supone una continuidad para su vida novelesca, iniciada en *Fortunata y Jacinta*. En ese sentido, se introduce una referencia intratextual explícita que evidencia esa conexión y continuidad. En lo que se refiere a su coherencia interna, se mantiene adecuadamente, así como también la temporal, ya que se informa de que Pintado cuenta ya con una edad avanzada, un dato perfectamente compatible con el lapso de diez años transcurridos desde *Fortunata y Jacinta*. En general, por lo tanto, se trata de un personaje cuya unidad se mantiene y queda extendida en su reaparición novelesca. En cuanto a León Roch, este ilustra otro ejemplo en el que las reapariciones incorporan detalles sutiles para el lector que lo conoce. *El amigo Manso* no supone una continuidad con la novela precedente, y *La de Bringas* se sitúa en una temporalidad interna anterior a los hechos de *La familia de León Roch*, ya que se ofrecen breves apuntes sobre su adolescencia. En cuanto a *Lo prohibido*, los hechos narrados evidencian una continuidad en su intrahistoria en relación con la trama de *La familia de León Roch*. Así, su situación sentimental –su vida junto a Pepa Fúcar– o el cambio en relación con su familia política –deja de pagarles una pensión– constituyen un paso hacia adelante dentro de su historia novelesca.

Respecto a una figura como Leonor, *la Peri*, cabe indicar que sus reapariciones mantienen siempre una coherencia para ella, e incluso incrementan en algún caso su papel inicial. Aun a pesar de que *Fortunata y Jacinta* sería un antecedente temporal externo de *Lo prohibido* –su primera novela–, no hay evidencias de sucesión para su historia. No obstante, la escasa información que se provee basta para mantener la coherencia de este en cuanto a

sus rasgos básicos. En lo que se refiere a *La incógnita*, novela situada presumiblemente con posterioridad a *Fortunata y Jacinta* (1872-1876) y *Lo prohibido* (1880-1884) –por ese orden–, no cabe duda de que la vida mostrada de este personaje se extiende. Por otro lado, se mantienen de modo adecuado sus rasgos más evidentes. No obstante, nada parece hacer suponer que *La incógnita* constituya continuidad para las anteriores novelas a nivel biográfico de Leonor, ya que no se ofrecen conexiones al respecto. En cuanto a *Realidad*, su historia se extiende de forma ostensible en esta novela, completando, así, una unidad global para el personaje más amplia a los ojos del lector familiar.

En el caso de Leopoldo Montes, una vez más se evidencia la dinámica de la ampliación mediante el añadido de breves aunque significativos detalles. En términos de serialidad, no puede decirse que las apariciones del personaje en *Fortunata y Jacinta* constituyan una continuidad respecto a su primera novela, *El doctor Centeno*, ya que han transcurrido diez años en términos de temporalidad externa. En lo que se refiere a su historia interna, se aporta el hecho –sostenible y coherente– de que es cesante, si bien logra una plaza de funcionario más tarde. En cuanto a su construcción como personaje, está cuidada, ya que se respeta su idiosincrasia básica –su petulancia–, además de ciertos rasgos característicos discursivos. Por último, en *Miau* se constata un avance acerca de su vida: asciende dentro del escalafón del funcionariado. No hay, además, desajustes temporales, dado que en ningún momento se ofrece información acerca de su edad dentro de su periplo novelesco, que abarca desde 1863-64 hasta 1878.

Leopoldo Sudre, igualmente, reaparece en el mundo galdosiano –hasta en cinco ocasiones, tras *La familia de León Roch*– mediante la recuperación de concisos detalles sobre su personaje. En *El amigo Manso* puede apreciarse un elemento de progresión interna, ya que este ostenta el título de marqués, logrado tras una boda que no se había verificado aún en su anterior novela: «quedó acordado que Leopoldo y Susana se casarán cuando pase el luto» (1994b: 430). El siguiente dato relevante para este apartado surge en *Lo prohibido*, donde se indica que la casa de Leopoldo se encuentra ya cercana a la ruina absoluta. Esa información muestra una progresión, y enfatiza una consecuencia de sus hábitos. En cuanto a *Fortunata y Jacinta*, la información aparecida no mantiene la coherencia de la historia interna de Leopoldo, ya que, al margen de sus altibajos económicos, se cuenta que ya es marqués. En términos cronológicos de temporalidad externa, esta aparición es anterior a su boda, por lo que se incurre en un desajuste. Por último, en *Halma* no se aprecian ni voluntad ni evidencia de serialidad y/o continuidad en lo que se refiere a la progresión a su historia interna.

A la hora de tratar a Manolo Peña, si bien en líneas generales se ofrece una trayectoria homogénea de este, cierto aspecto de una de sus reapariciones puede suscitar controversia en el lector. Tras *El amigo Manso*, resulta posible suponer que *Lo prohibido* constituya una continuidad para él, ya que su historia interna prosigue y se desarrolla en ciertos detalles. A este respecto, se da cuenta de sus prometedores inicios en política –tal como se le auguraba en la primera de sus novelas–, así como de una relación rápidamente deteriorada con su esposa Irene, a la que ni se nombra en esta novela, un vacío que no puede pasar inadvertido para el lector galdosiano: «Este Manolito Peña era de los constantes. Al principio llevaba a su mujer; pero después iba solo» (1994c: 346). En lo que se refiere a la continuidad, esta es coherente desde un punto de vista temporal, ya que la temporalidad externa de *Lo prohibido* arranca precisamente en el final correspondiente de *El amigo Manso*. Por otro lado, aspectos como el estatus civil, profesional o la edad de Peña se adecuan correctamente. Por último, en *Torquemada en el Purgatorio* tan solo podría añadirse, como elemento de construcción de su historia, que Peña sigue casado con su esposa: pasan sus vacaciones juntos, en compañía de amigos. Con todo, esta breve y postrera reaparición no representa por sí sola un argumento suficiente para pensar que este capítulo constituya un avance significativo en cuanto a este apartado.

En cuanto a María Egipciaca Sudre, cabe señalar que, en su caso, el recurso de la analepsis permite que, mediante la introducción de exiguas aunque valiosas informaciones, se amplíe con gran eficacia su personaje. La publicación de *La de Bringas* (1884), así, permite crear la paradoja temporal de presentar elementos de la historia interna del personaje a continuación de la primera aparición del personaje, en *La familia de León Roch* (1878). Puede afirmarse que la oportunidad de generar antecedentes biográficos para María Egipciaca está aprovechada, ya que estos –aunque mínimos– son coherentes con su historia posterior. De forma parecida, las reapariciones de Nicolás Rubín se constituyen en continuación de su vida para el lector galdosiano a partir de escasas aunque significativas aportaciones. En términos de continuidad, *Torquemada en la cruz* podría ser entendida como un avance biográfico para este personaje respecto a *Fortunata y Jacinta*, ya que se introducen elementos en ese sentido compatibles, asimismo, con la coherencia temporal externa. En otro sentido, la coherencia del personaje es adecuada y sostenida. En cuanto a *Nazarín*, una evidencia novedosa como su amistad con el protagonista de esta novela enriquece mínimamente su historia interna, de la que se mantiene una coherencia interna a partir de detalles mínimos.

La marquesa de Tellería, por otro lado, representa un caso en el que sus numerosas reapariciones no conllevan una expansión verdaderamente significativa de su universo particular. El hecho de que la historia narrada en *La de Bringas* se sitúe en un punto temporal anterior a *La familia de León Roch* ofrece la oportunidad de dotar a la historia interna de Milagros de un punto de partida, lo que tiene lugar de forma adecuada. En *Lo prohibido* se ofrece un breve apunte de lo que supone continuidad en su historia: «Según dijo mi primo [...] León Roch había suspendido la pensión que pasaba a Milagros. Ésta y el pobre marqués vivían separados y en la mayor miseria; cada cual dando sablazos y explotando al pobre que cogían debajo» (1994c: 373). En lo que se refiere a *Fortunata y Jacinta*, en una de las dos únicas apariciones de la marquesa se narran ciertos antecedentes histórico-familiares suyos, lo que ayuda a solidificar la concepción general de Milagros dentro del universo galdosiano. En *Realidad* no se aporta ningún dato de importancia adicional, así como tampoco en *Torquemada en la hoguera*, la última de sus apariciones.

En cuanto a Pedro Fúcar, cabe señalar que este evidencia unas circunstancias especiales. Ninguna de las tres novelas en las que reaparece el personaje tras *La familia de León Roch* está unida en términos de causalidad –no se aportan informaciones en forma de semblanza–. Además, no resulta cabal suponer que exista una continuidad intencionada en cuanto a su reaparición en *El amigo Manso*, *La de Bringas* y *Lo prohibido*. No obstante, en el caso de *Lo prohibido* se produce un episodio que, en rigor, ofrece al lector una ampliación verdaderamente significativa sobre su vida, ya que protagoniza ciertos escauceos amorosos en torno a Eloísa Bueno. Al margen de que una acción semejante trastoca ciertamente su coherencia interna –hasta ese momento, había sido perfilado como alguien cabal, mesurado–, resulta evidente la expansión de su figura en ese caso aludido. Por su parte, Ramón Villaamil recibe mucha más atención en su única reaparición, en *Miau*, lo que amplía su universo personal inevitablemente. En lo que se refiere a su historia interna, *Miau* puede constituir perfectamente una continuación respecto a *Fortunata y Jacinta*, ya que existe coherencia plena en este sentido, además del factor de la temporalidad externa, cuya posterioridad es perfectamente coherente en relación con la cronología.

En el caso de Refugio Sánchez Emperador, se constata uno de los mejores ejemplos de desarrollo para un personaje, dado que su historia se amplía al mismo tiempo que su coherencia interna se mantiene, a la par que el uso de la temporalidad. Su historia interna prosigue y se desarrolla en *Tormento* –tras un inicio de su andadura en *El doctor Centeno*–, en donde ella mantiene su coherencia de configuración. En cuanto a *La de Bringas*, tal como sucede en la precedente novela, su historia es continuada. Por otro lado, su caracterización

está cuidada, lo que la dota de unidad en conjunto. Por último, en *Fortunata y Jacinta* hay coherencia temporal de continuidad, ya que el estado físico del personaje se resiente como efecto del transcurrir de los años. En ese sentido, así, puede entenderse que se sigue escribiendo su biografía, que es coherente además en términos de construcción de personaje.

Por otro lado, la figura de Rosalía Bringas resulta claramente ampliada en la novela que protagoniza, *La de Bringas*, aunque esta circunstancia debe afrontarse con prevención, ya que dicha obra constituye una continuación novelesca de una serie. En ese sentido, la continuidad entre ambas historias se produce, así como su historia interna. Las características esenciales de Rosalía se mantienen –y amplifican–, por lo que su coherencia es plena, también en el plano de la temporalidad externa. En cuanto a *Lo prohibido*, no obstante, esta novela no supone una continuación biográfica respecto a la anterior para Rosalía. Así, no se produce una continuidad en términos de historia interna, con la salvedad del dato añadido de un domicilio nuevo. En cuanto a su coherencia interna, no hay nada significativo que confirme o desmienta esta, dada la escasez de la participación de Rosalía aquí. Por último, en *Ángel Guerra* se reproduce la escasez de la anterior novela, con el agravante de que no se incorpora el más mínimo dato acerca de su historia particular.

De un modo semejante puede abordarse a Rufina Torquemada. En este caso, tan solo en una novela es posible reconocerla fuera de la serie protagonizada por su padre. En términos de continuidad, existe coherencia para pensar que *Torquemada en la hoguera* es continuación de su primera aparición en *Fortunata y Jacinta*, ya que el marco temporal externo, con su adelanto de unos 8-10 años, se corresponde adecuadamente con la edad atribuida a Rufinita en tal ocasión. En lo que se refiere a su coherencia interna, ella adquiere al fin rasgos caracterizadores. *Torquemada en la cruz*, en términos de serialidad, es la continuación lógica de la anterior novela, ya que se encuentra dentro de la serie en sí. La coherencia del personaje, así como la temporal, son adecuadas, aunque, en lo que se refiere a la continuidad de la historia interna del personaje, el añadido biográfico que se introduce –su matrimonio con Quevedo– ha sido elidido en estas novelas. En cuanto a *Torquemada en el purgatorio*, se entiende su aparición como continuación biográfica, en su calidad de novela integrante de una serie. La coherencia se salvaguarda, aunque se haya añadido un rasgo de carácter que entra en conflicto con la configuración previa de Rufina: su rebeldía y capacidad de independencia respecto a su padre. Por último, en *Torquemada y San Pedro* la continuidad es natural, así como su coherencia interna, que terminan por configurar un personaje sólido en su conjunto.

En cuanto a Salomé Porreño, su presencia en este apartado es motivada por la ampliación biográfica que su reaparición consigue en *El audaz*. Salomé interviene en dos novelas que no están unidas como serie en términos de continuidad temporal exterior, trama o núcleo principal de personajes. Además, no se ofrecen informaciones que permitan al lector establecer una conexión en términos de causalidad respecto a *La Fontana de Oro*. Con todo, la breve intervención de la ahora joven Salomé permite al lector galdosiano obtener un panorama acrecentado sobre ella, ya que, de algún modo, se ofrece una perspectiva biográfica que permite reconstruir ese gran vacío biográfico que fue su juventud.

En el caso de Tomás Orozco, nuevamente se aborda el caso de una figura cuyo desempeño está circunscrito mayoritariamente a un ciclo o serie –en su caso, *La incógnita y Realidad*–. En lo que se refiere a *Torquemada en el purgatorio*, su primera reaparición fuera de ese ámbito señalado, su coherencia apenas se puede conservar por la escasez de la información aportada, de carácter puramente intratextual y solo al alcance del lector fiel. En términos de historia interna, esta no avanza en ningún sentido, razón por la que no puede considerarse continuación en lo que respecta a Orozco. En cuanto a *Torquemada y San Pedro*, sí se pueden advertir elementos biográficos novedosos, aunque de naturaleza indirecta, ya que la presencia de su esposa, Augusta, permite que se introduzcan recuerdos del pasado que son conectados con el presente: «Sin necesidad de refrescar ahora memorias viejas, sabrán cuantos esto lean que la hija de Cisneros y esposa de Tomás Orozco, después de cierta tragedia lamentable» (2003a: 647). No obstante, no se introducen datos sobre su historia interna, así como tampoco directamente relacionados con él y sus propias características. Por último, una figura como la de Zalamero ve proseguida su biografía novelesca también, aunque su única reaparición no amplía significativamente la perspectiva que se tiene sobre él. En términos de continuidad, podría afirmarse que en *Fortunata y Jacinta* su historia interna es proseguida, siquiera por mínimas informaciones. En lo que se refiere a la coherencia temporal y a sus características como personaje, ambas coordinadas se respetan.

Conclusiones parciales

A la luz de la revisión aquí ofrecida sobre los personajes de reaparición más relevantes, se ha podido constatar que la continuidad biográfica, así como el adecuado cuidado que se concede a las características esenciales, suponen una dimensión de gran relevancia para la dinámica de la recurrencia. De esta forma, esta perspectiva permite corroborar la idea que sostenía Baquero Goyanes (1949: 271-283) acerca de la particularidad

galdosiana: no solo se acude a ciertos personajes con diferente atención –una mirada en un sentido horizontal, hacia diferentes puntos de la sociedad circundante–, sino que también se les aborda a lo largo de sus vidas, en lo que supone un enfoque adicional vertical, cronológico. Así, con la excepción que suponen caracteres como Manuel Pez o Ido del Sagrario –independientes en la mayoría de las ocasiones respecto a la trama, así como desvinculados del factor del envejecimiento, al parecer–, muchas de las figuras más destacables de este universo afrontan diversas circunstancias en su trayectoria novelesca a la par que transitan desde la infancia a la juventud, de la madurez a la vejez o hacia la muerte. No es, en suma, el mundo de Galdós una entidad homogénea y estática, tal como puede constatarse en la trayectoria vital de figuras como Guadalupe Rubín, Felipe Centeno, Isidora Rufete y tantos otros. La coherencia y la continuidad dan fe, por lo tanto, de una novelística difícilmente definible, compleja, que pretende reflejar en este sentido a la vida misma.

4.11 APTRONIMIA EN EL PERSONAJE DE REPARICIÓN GALDOSIANO

Ante todo, debe señalarse como premisa la condición auxiliar de esta dimensión constructiva del personaje. En efecto, la elección de la onomástica y la fortuna de su vinculación con una u otra figura son factores que no repercuten directamente en el análisis de la reaparición. Si se considera la cualidad de estabilidad necesaria que precisa una denominación –en especial, para un personaje que se recobra–, se constata sin dificultad que la aptronimia no presenta rasgos de interés de gran relevancia en su relación con el desarrollo del personaje, principal dimensión que este estudio pretende favorecer. No obstante, el análisis de un corpus como el tratado en estas páginas precisa dar cabida a una categoría de gran relevancia en el seno del universo novelesco galdosiano. Con todo, en una dinámica como la recurrencia, en donde intervienen procesos cognitivos conectados con la memoria, el uso sistemático de nombres asociativos de fácil recuerdo podría dilucidar si la aptronimia constituye, de hecho, un recurso que incida especialmente en este grupo de figuras.

En el marco de un estudio sobre la construcción de la caracterización del personaje, el estudioso Francisco Álamo Felices (2006: 189-213) señala el gran poder simbólico que posee el nombre, al que, de hecho, asimila como producto de un mecanismo identificativo que se aplica sobre el personaje (2006: 189) con el fin señalado previamente de que este albergue o compendie, de alguna manera, las cualidades más evocadoras o distintivas en un término lingüístico breve.

Si bien ya han sido avanzadas ciertas claves referentes a la dirección que pretende seguir este apartado en su relación con las posibilidades de construcción evolutiva del personaje recurrente galdosiano, resulta necesario esgrimir aquí ciertas precisiones al respecto, así como introducir diferentes hechos que se han evidenciado como resultado del análisis sistemático de los personajes de reaparición, verdadero material tangible sobre el que pueden extraerse conclusiones aptas para su interpretación. Resulta evidente que la denominación, en su calidad inherente de primer significante inmediato en la lectura, asume determinada necesidad de generar singularidad en el mundo de la ficción, una circunstancia que es propia para este ámbito, en donde el novelista, a diferencia del mundo real, posee una libertad absoluta al respecto que actúa sobre tres facetas.

Ante todo, existe la posibilidad de introducir cualquier nombre como *etiqueta* operativa para cualquier personaje. Asimismo, el novelista posee la potestad de idear un nombre memorable. Esto es, habida cuenta de que el elemento memorístico más o menos inmediato resulta fundamental en lecturas de cierta extensión, el empleo de una onomástica peculiar y variada reviste una utilidad clara, al margen de las intenciones creativas en referencia a ese asunto que se han producido a lo largo de la historia de la literatura¹⁸⁶. Por último, cabe señalarse el punto central alrededor del cual orbita el sentido de este apartado, que pretende dar cuenta de las conexiones halladas entre los nombres de los personajes galdosianos y determinado ingrediente físico o comportamental que los distingue. En cuanto a esta dimensión, la percepción impresionista obtenida mediante la lectura del aficionado – que puede obtenerse como resultado del conocimiento suficiente de la obra galdosiana – sugiere que ese fenómeno es relativamente frecuente, lo que, en efecto, se corrobora tras el análisis y revisión como un proceso intencionado, así como sistemático y eficaz.

Personajes con denominaciones convencionales o irrelevantes

En los márgenes de esta subdivisión debe ofrecerse referencia sobre todas aquellas figuras cuya onomástica no revela una intencionalidad respecto a la dirección que se sigue

¹⁸⁶ Respecto a la amplitud y dificultad del manejo –tanto desde el punto de vista del novelista como a ojos del lector– que se ha hecho del nombre ficcional, particularmente en novelas de gran extensión, valga como apunte ilustrativo el siguiente fragmento, extraído de la novela del escritor argentino Ernesto Sabato *El túnel*:

Fíjate que nunca he podido acabar una novela rusa. Son tan trabajosas... Aparecen millares de tipos y al final resulta que no son más que cuatro o cinco. Pero claro, cuanto te empiezas a orientar con un señor que se llama Alexandre, luego resulta que se llama Sacha y luego Sachka y luego Sakenka, y de pronto algo grandioso como Alexandre Alexandrovitch Bunine y más tarde es simplemente Alexandre Alexandrovitch. Apenas te has orientado, ya te despistan nuevamente. Es cosa de no acabar: cada personaje parece una familia (Sabato, 2007: 102-103).

en este apartado. De esta forma, personajes como Arnaiz –su apelativo de *el gordo* cancela cualquier propósito humorístico velado–, Basilio Andrés de la Caña, Carlos María Cisneros, Cristóbal Medina, doña Nicanora, Eloísa Bueno, Federico Cimarra, Federico Ruiz, Federico Viera, Felipe Centeno, Gonzalo Torres, Guadalupe Rubín, Gustavo Sudre, Isabel Godoy, Isidora Rufete, Jacinto Villalonga, Joaquín Pez, José María Bueno, Leonor *la Peri*, Leopoldo Montes, Leopoldo Sudre, Manolo Infante, Manolo Peña, María Juana Bueno, la marquesa de Tellería, Nicolás Rubín, Pepe Moreno Rubio, la marquesa de San Salomó, Rosalía Bringas, Rufina Torquemada y Tomás Orozco no parecen estar dotados de la cualidad aludida en este apartado.

No obstante, deben señalarse ciertas precisiones sobre alguno de los casos citados, ya que, en ocasiones, la sutileza que comportan ciertas denotaciones se prestan a una gran ambigüedad. Don Basilio Andrés de la Caña, en principio, podría sugerir una relación entre su apellido y algún componente de carácter lúdico. En el caso de los personajes infundadamente pretenciosos, las premisas para que se produzca la parodia de estos resulta favorable. Sin embargo, no parece ser este el caso en cuanto a su onomástica. Si bien el apellido Caña –que es un nombre común– no parece guardar relación con algunas de sus características idiosincrásicas más sobresalientes, tal vez podría inferirse un significado irónico del tratamiento *don* que se le otorga a lo largo de *El doctor Centeno*, dado que casi todos los personajes en esta novela –incluido el narrador– le muestran irrespetuosidad de forma continuada. En el caso de José María, Eloísa y María Juana Bueno de Guzmán, debe hacerse notar que el apellido familiar Bueno induce cierta interpretación sarcástica. Resulta altamente probable que, en alguno de estos casos pueda aplicarse en su sentido irónico, ya que esa adjetivación no supone un paralelismo evidente en relación con las características más definitorias de cualquiera de ellos. En cuanto a Joaquín Pez, el hecho de que su irrupción en el mundo galdosiano se produjera después de la aparición de su padre debería anular los propósitos connotativos que, sin duda, este último posee. En cualquier caso, la atribución característica de Manuel Pez, su adaptabilidad vital, podría serle aplicada tanto a él como a muchos otros personajes, razón que le excluye en este sentido. Pepe Moreno Rubio, por su parte, no parece representar un caso que se preste a una interpretación especial, al margen del juego semántico que implica la antinomia que Moreno y Rubio pone en evidencia.

Personajes en los que se halla la aptronymia

Por lo que respecta a aquellas figuras galdosianas recurrentes cuyos nombres tienen una vinculación consistente respecto a alguna de sus cualidades, cabe señalar una diferencia

aun entre esta selección. Si bien en este marco la conexión más lógica que puede plantearse entre un nombre o denominación y su significante se basa en la correspondencia señalada, en ocasiones ciertos personajes reciben una denominación que plasma, precisamente, el sentido contrario de cuanto podría esperarse. Dado que en la novelística de Galdós los registros paralelos –la connotación, la intertextualidad o la ironía– son muy habituales, no resulta extraño que un componente de construcción del personaje tan importante sea aprovechado en favor de la comicidad, que halla su eco en unos lectores acostumbrados a estas vertientes humorísticas.

La primera de las figuras aquí tratadas es la de Alejandro Sánchez Botín. El nombre propio y el primer apellido no aportan significado de cara a este apartado. Por otra parte, el segundo apellido, Botín, sí alberga interés, ya que se corresponde con sus tendencias al latrocinio. Según el Diccionario de la Lengua Española, una de las definiciones es la siguiente: «Beneficio que se obtiene de un robo, atraco o estafa» (RAE, 2018h). En este sentido, los rasgos malévolos del personaje, unidos a su riqueza, encajan de forma adecuada con esta denominación empleada.

Por lo que se refiere al siguiente personaje que aquí se refiere, Augusta Cisneros, no cabe duda de que el patronímico con el que se la conoce en la novela –su verdadero nombre es Agustina– armoniza perfectamente con el carácter y atribuciones que el narrador le adjudica en cuanto a elegancia o belleza. Según el Diccionario de la Lengua Española, el adjetivo augusta/o tiene esta acepción, entre otras: «Que infunde o merece gran respeto y veneración por su majestad y excelencia» (RAE, 2019c). Si bien Augusto Miquis comparte onomástica con ella, el tipo de vínculo que se establece respecto a sus cualidades permite consideraciones distintas. Augusto puede ser relacionado con su idiosincrasia, ya que el Diccionario de la Lengua Española ofrece un significado que puede adecuarse a este propósito: «3. m. Payaso de circo que, con carácter bromista y ropa extravagante, forma pareja con el clown» (RAE, 2018i). Por otra parte, una interpretación irónica de otro de los significados que en el mismo sitio se ofrecen puede completar la definición anterior: «1. adj. Que infunde o merece gran respeto y veneración por su majestad y excelencia» (RAE, 2019c).

Por su parte, Cándida García Grande parece contar con un elemento de evidente interés para este apartado. En su caso se produce una conjunción de significación doble, opuesta, por parte del nombre de pila y de los apellidos. El apellido Grande, gracias a su sentido adjetival, parece evocar precisamente un sentido de grandeza de origen ancestral, lo que resulta paradójico en su vínculo con las ambiciones de Cándida en ese sentido –y las

condiciones modestas de vida que, de hecho, tiene—. Por lo que atañe al nombre, este adquiere una intención irónica clara en su correspondencia con sus atributos falaces característicos. Como señala el Diccionario de la Lengua Española, el adjetivo cándido tiene esta definición: «Ingenuo, que no tiene malicia ni doblez» (RAE, 2018i). De forma similar a los casos de Miquis y Augusta, también resulta procedente incluir aquí a una figura que comparte patronímico. Aunque el apellido de Cándido Samaniego no tiene relevancia para este apartado, el interés de su nombre es manifiesto, porque alberga un sentido irónico. En este sentido, la acción de estafa del personaje en *Lo prohibido* resulta fundamental para generar un mensaje paradójico, antitético.

En cuanto a Cornelio Malibrán, su apellido parece prestarse a una interpretación de estas características. Si bien el nombre no esconde ninguna significación aparentemente especial, el apellido parece un trasunto o derivado compuesto del sustantivo maldad, en la línea de malvado, maligno o malandrín. En cuanto a este último adjetivo —el más cercano a la forma del apellido de este personaje—, el Diccionario de la Lengua Española tiene, entre sus acepciones, esta: «Maligno, perverso, bellaco» (RAE, 2019d); en efecto, esas características parecen amoldarse bien a las atribuidas, en general, para él.

La figura de doña Malvina, en un sentido opuesto, evoca a un ser pacífico. Este nombre empleado para la mujer del pastor protestante don Horacio, en su calidad de derivado de malva, podría albergar un significado paralelo muy en consonancia con su carácter melifluido, revelado tras una agresión de Mauricia *la Dura* en *Fortunata y Jacinta*. Según la Enciclopedia Universal, ser o estar como una malva tiene la siguiente acepción: «ser dócil o sumiso por lo general después de una reprimenda» (Enciclopedia Universal, 2019). De nuevo como oposición a este sentido es posible hallar a un personaje de la relevancia de doña Perfecta, cuya aparente perfección superficial la representa de un modo muy fiable. Según el Diccionario de la Lengua Española, perfecto-a significa lo siguiente en su primera acepción: «Que tiene el mayor grado posible de bondad o excelencia en su línea.» (RAE, 2021). Según esa relación, el adjetivo que la denomina posee una doble cualidad, sumamente acorde para su personaje. Por un lado, Perfecta cuenta con el sentido irónico de la bondad que, efectivamente, no tiene. Por otro, ella representa un dechado de perfección en cuanto a sus habilidades de mando, conspiración o destreza política.

Otro personaje dotado, aparentemente, de connotaciones negativas bajo su denominación es Francisco Torquemada, quien acoge asimismo apelativos como *Gobseck*, *Tor* o *El peor*. Su apellido tiene referencias históricas indudables en la figura del famoso inquisidor general del siglo XVI, figura relacionable con este personaje debido su

característico quehacer usurero, que puede significar una tortura para sus víctimas. Por otro lado, uno de los apelativos que se emplean para nombrarle, Gobseck, tiene peculiaridades intertextuales, ya que este es el nombre de un famoso personaje similar de Balzac, protagonista de una novela homónima publicada en 1830.

En cuanto a una figura como la del antiguo cura José Bailón, el uso con el que se dota a su apellido parece sugerir un carácter claramente lúdico. Este apellido, que es empleable asimismo como adjetivo o sustantivo derivado, puede relacionarse por su significado con el rasgo de movilidad vital característico de un buscavidas. Según el Diccionario de la Lengua Española, el adjetivo coloquial bailón tiene esta acepción: «muy aficionado a bailar» (RAE, 2019e). Naturalmente, el sentido que se emplea es figurativo, sarcástico, ya que no se persigue poner de manifiesto sus cualidades para el baile, sino su esencia de algún modo picaresca.

El siguiente personaje aquí tenido en consideración, José Ido del Sagrario, parece reunir todas las condiciones y propósitos que la aptronymia persigue. Si bien el nombre no contiene nada destacable que mencionar aquí, ambos apellidos sí resultan relevantes dentro de este apartado. Así, el primer apellido del personaje, Ido, es un sinónimo empleado con cierta frecuencia como equivalente de loco, adjetivo que se le puede aplicar, de forma hiperbólica. Según el Diccionario de la Lengua Española, esta es la definición correspondiente para este adjetivo: «Dicho de una persona: Que está falta de juicio» (RAE, 2018j). En lo que se refiere a Sagrario, este apellido puede haber sido utilizado con un sentido metafórico (sagrario=cabeza) en relación con la definición convencional: «Parte interior del templo, en que se reservan o guardan las cosas sagradas, como las reliquias» (RAE, 2018k). En resumidas cuentas, la combinación resultante de los dos apellidos consigue un interesante resultado, muy expresivo en cuanto a la intención satírica.

En una línea similar, León Pintado parece también responder por sus cualidades a lo que promete su nombre completo. El nombre de este personaje es un ejemplo de uso irónico o paradójico, ya que el carácter optimista y de escaso ánimo de este no se corresponden con las cualidades supuestas para la acepción corriente de león cuando es usado como sustantivo para personas: «Persona audaz, imperiosa y valiente» (RAE, 2019f). En ese sentido, incluso el narrador emite su opinión en *Fortunata y Jacinta*: «en nada correspondía la persona al nombre» (1993a: 447). A ese respecto, resulta fundamental para la obtención del significado la combinación que se produce mediante la adición del apellido, que evoca la idea de representación, o sustituto de la realidad en términos platónicos. Por lo tanto, la acepción de

pintado parece resumir de forma adecuada el carácter meramente aparente, de fachada, de esta figura.

Por lo que se refiere a otro personaje de gran relevancia como Manuel Pez, en su caso resulta de vital importancia prestar atención al sentido figurativo que pez puede incorporar. No cabe duda de que, descartada la significación común, ha de acudir al sentido metafórico para hallar resultados prometedores. El hecho de que los peces sean especies que habitan y se adaptan a diferentes latitudes y medios ofrece un paralelismo que puede ser empleado en relación con este personaje, encarnación del perfecto y diestro burgués. Según el Diccionario de la Lengua Española, la locución verbal coloquial *estar como pez en el agua* indica «comodidad y soltura ante una situación» (RAE, 2018l); no cabe duda de que este personaje ejemplifica esta definición de forma proverbial.

De otro tenor es una figura como la de María Egipcíaca Sudre, cuyos atributos como mártir parecen corresponderse con la figura bíblica de quien adopta su nombre. Si bien el apellido no ofrece ningún aspecto de interés para este apartado, el patronímico sí puede albergar elementos que conecten este con sus cualidades. Según la Enciclopedia Católica (2018), Santa María Egipcíaca es una santa venerada por la Iglesia Católica, patrona de los penitentes; tras una vida de prostitución, pasó el resto de su vida haciendo penitencia. En el caso de la mujer galdosiana, la transición hacia una religiosidad exacerbada no ofrece un contraste tan significativo –no destaca por su actividad social como, v. gr., Eloísa Bueno, Pepita Fúcar o Augusta Cisneros–, razón por la que la utilización de esta referencia parece albergar una intención irónica.

En cuanto a Pedro Fúcar, unido en cierto modo en sus inicios novelescos al anterior personaje, puede destacarse que su apellido cumple con unos fines significativos claros. No obstante, a diferencia de otros casos, la dinámica de similitud se basa en otra lógica. Tal como indica el Diccionario de la Real Academia, la palabra en desuso *fúcar* significa: «Hombre muy rico y hacendado» (RAE, 2018m). Así, no cabe duda de que la utilización como apellido de este sustantivo de origen germánico –una familia de banqueros flamencos¹⁸⁷, como añade también la RAE– está intencionadamente relacionada con las características que, por extensión, se le atribuyen al personaje: nobleza y riqueza.

¹⁸⁷ Para más información sobre el origen y significado que Fúcar tenía en el siglo XIX, resulta interesante la perspectiva de Ramón Mesonero Romanos al respecto, introducida en su obra *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*: «La calle del Fúcar, llamada con más propiedad de los Fúcares, tomó este nombre de los famosos hermanos y opulentos contratistas flamencos en el siglo XVI (los *Fuggaers*), cuyas casas de campo estaban allí, creemos que donde ahora la manzana 250 al número 9 antiguo y 15 moderno» (Mesonero Romanos, 1976: 204-205).

Si bien José María Manso, el ambicioso hermano del protagonista de *El amigo Manso*, no parece reunir cualidades para figurar bajo estas condiciones, la titulación nobiliaria que adquiere en sus reapariciones reviste interés. El hecho de que su nombramiento provenga de su ambición logra un significado destacable. En efecto, el título nobiliario logrado –gracias a influencias– de Taramundi presenta unas características compositivas de parasíntesis a partir de *tarado* y *mun-do*. En efecto, de su resultado puede inferirse que el proceso que le ennoblece es propio de un mundo enloquecido, circunstancia que, por lo demás, se refleja con claridad en *El amigo Manso*.

En cuanto a Ramón Villaamil, la configuración de su nombre, apellidos y sobrenombre ofrece interesantes interpretaciones. En primer lugar, la composición del apellido, Villaamil, parece sugerir una venta a precio de saldo de una población, merced al término usual construido mediante la anteposición del nombre (producto) seguido de *a* y el precio. La construcción ideada para este apellido podría ser representativa de su singular estatus precario. En otro sentido, el apodo *Ramsés II*, empleado a sus expensas, está relacionado con su fisionomía, tal como el narrador declara en *Fortunata y Jacinta*: «A un guasón se le ocurrió llamarle Ramsés II, y cayó tan en gracia el mote, que Ramsés II se quedó» (1993a: 603).

Otro caso de interés lo supone Refugio Sánchez Emperador. Así como en el caso de su hermana Amparo puede entenderse que su nombre completo ejemplifica una significación acumulada de conceptos positivos, estos se tornan en irónicos en el caso de Refugio, ya que sus cualidades son negativas desde un punto de vista de la moral social. Así, aunque refugio sea un homónimo de amparo, este personaje carece del significado atribuible al de su hermana. Por lo que se refiere a Salomé Porreño, en otro sentido, Salomé fue la princesa bíblica que logró la decapitación de San Juan Bautista. Por otra parte, Porreño puede derivarse de Porra, instrumento concebido para golpear o castigar (RAE, 2018n). Por ende, podría interpretarse su nombre como el de alguien implacable a la par que malvado, sibilino: una combinación de engaño con dureza que queda en evidencia en *La Fontana de Oro*.

Por último, un personaje como Zalamero cuenta con interés para este apartado debido a la aparente vinculación del apellido con el que se le nombra y el significado corriente que contiene ese adjetivo. De este modo, esta denominación está asociada con una característica de Zalamero enfatizada en *El doctor Centeno*. Según el Diccionario de la Lengua Española, Zalamero es «El que hace zalamerías» (RAE, 2018ñ), cualidad asociable a su exquisita educación, que se expande hasta una relación ilícita, así como oculta, con doña Virginia, mujer casada y dueña de la pensión en la que vive.

Conclusiones parciales

Tal como se ha avanzado en los preliminares de esta sección, las consideraciones que pueden extraerse de la utilización de esta dimensión configuradora del personaje –al margen de sus bondades, que resultan innegables– no permiten conceder un especial valor para los fines específicos que se persiguen, dado que la onomástica y la aptrornimia son valores estáticos, que no se prestan a un análisis comparatista de desarrollo. En todo caso, sí pueden extraerse consideraciones en torno al uso de la aptrornimia en estos personajes. Una revisión de las denominaciones empleadas para las 152 figuras de reaparición permite comprobar que este recurso está presente en 40 de estas, porción indicativa asimismo entre las más relevantes, ya que 21 de las 52 ostentan nombres afines a esta categoría. Aunque no reviste un interés particular contrastar estas cifras con la enorme cuantía de personajes que han aparecido en el mundo galdosiano –con el fin de comparar los recurrentes con los otros en cuanto a la aptrornimia–, cabe suponer que la utilización de la onomástica puede tener entre sus propósitos el de lograr un recuerdo más eficaz para el lector galdosiano.

En cuanto al uso en sí de la aptrornimia, se ha podido constatar que su uso se articula, principalmente, en torno a tres facetas. Unas veces, el nombre responde de forma neta a las cualidades físicas o de carácter del personaje. Otras veces, esa conexión es negativa, lo que favorece, en cambio, una lectura irónica, un factor muy frecuente en relación con el humorismo de la novelística galdosiana. Por último, una u otra de las vertientes señaladas se emplean en determinadas combinaciones entre nombre propio y apellido, lo que da lugar a sorprendentes efectos, como en el caso de León Pintado o Refugio Sánchez Emperador.

5. CONCLUSIONES

Establecer un distanciamiento respecto al objeto de estudio, incluso hacia la labor efectuada, resulta una práctica exigible en cualquier disciplina académica. En el caso de esta tesis, los requerimientos de extensión temporal que, efectivamente, se han verificado debido a los procesos de análisis necesarios, han permitido dejar atrás, fase tras fase, distintas etapas de la creación del trabajo, de tal forma que, en cierto modo, el señalado propósito de objetivación ha supuesto una dimensión que se ha incorporado progresivamente como perspectiva. Quizá como resultado de ese enfoque que resulta preciso satisfacer, de una u otra forma, en uno u otro instante, se pretende que el episodio correspondiente a las conclusiones no suponga tan solo una mera recopilación de los hitos más significativos y trascendentes –cometido que, por otra parte, reviste la importancia imprescindible–. Así, precisamente gracias a la prerrogativa de ecuanimidad que requiere el distanciamiento perseguido, constituye un deber digno de cumplimiento preguntarse acerca de la validez de los planteamientos, al igual que la relevancia que el trabajo, en su conjunto, puede ocupar en el marco íntegro de los estudios galdosianos. Desde un punto de vista de mayor abstracción, debe hallarse espacio de reflexión, incluso, para interrogarse acerca del sentido inmediato, así como a mayor plazo de un estudio de esta naturaleza, de cuanto puede albergar como indagación literaria o crítica o de la verdadera relevancia que puede ser capaz de proyectar en dichos ámbitos.

Una obra como de la Galdós no se presta a la unidimensionalidad. Así, desde el punto de vista de la intencionalidad realista dirigida hacia la novela –pretensiones que el autor hizo explícitas en sus conocidos artículos programáticos, referidos previamente–, ni siquiera el afán de capturar y ofrecer en qué consiste la realidad circundante parece poder reducir el problema de la interpretación crítica. Por una parte, resulta incuestionable que el realismo galdosiano alberga unas cualidades extraordinarias de verosimilitud, de igual modo que la singularidad con la que este fue reflejado en la novela, especialmente. Por otra parte, el narrador galdosiano demuestra una capacidad general de generar mundos que, en sí mismos, muestran asimismo lo inaprensible que resulta plasmar la realidad, una de las numerosas paradojas aparentes con las que el aficionado y el estudioso, lectores ambos, se encuentran.

En todo caso, en este particular enfoque realista que produce la novelística del autor canario, gran parte del efecto de la verosimilitud obtenida la tiene, en rigor, la técnica de reaparición de personajes. En efecto, el hecho de que un buen número de personajes regresen en obras de características muy distintas en ocasiones, con la dimensión añadida de que el

transcurso del tiempo actúa sobre estos en forma de envejecimiento o de evolución personal, los dota de una autonomía extraordinaria, de tal forma que causan un efecto verdaderamente convincente de veracidad.

Por lo que se refiere a ciertas técnicas que hacen factible un realismo sobresaliente en estas novelas, debe llamarse la atención sobre la figura esencial del narrador. Si bien es cierto que el narrador galdosiano se caracteriza por su presencia insistente —que no se traduce, sin embargo, en una guía dirigida al lector para que este sepa o comprenda lo que al narrador interesa—, se posibilita un equilibrio tal que el lector lo percibe como una cara más del gran poliedro de perspectivas que es posible hallar en la mayoría de las novelas contemporáneas. De ese modo, resulta tal vez más apropiado contemplar sus opiniones y valoraciones, a pesar de su mayor grado de cercanía con el lector, como un punto de vista entre muchos otros. Como resultado, coexisten de forma singular en el realismo galdosiano dos caras que se oponen a la visión única del narrador omnisciente del que otros autores abusaron. En una de estas, fruto de la capacidad de observación de Galdós y de su maestría a la hora de imprimir el sello de lo vital a la ficción, se evidencia una autenticidad cotidiana que desprende la lectura de sus novelas. Este componente se conjuga con los múltiples ángulos que su universo proyecta a través de los diferentes puntos de vista que constituyen las voces discursivas, así como el propio punto de vista del lector, capaz de extraer por sí mismo inferencias y conclusiones. Así pues, una de las marcas más distintivas y sobresalientes del realismo de Pérez Galdós reside en la virtud de proyectar la pluralidad de visiones que conforman el mundo ficcional creado. De esta suerte, aun a pesar de que en la mayoría de las ocasiones las hechuras narrativas sean las convencionales del período —en cuanto a este punto, la voz narrativa omnisciente—, el lector obtiene un haz multifacético de la novela correspondiente, lo que constituye una dinámica que no resultaría habitual sino décadas más tarde.

El planteamiento de una nueva hipótesis sobre un área de estudio tan frecuentada como es la literatura de Pérez Galdós supone, de partida, aceptar la eventualidad de que los objetivos no obtengan unos resultados plenamente satisfactorios y/o novedosos, debido a que resulta arduo hallar dimensiones que no hayan sido ya asediadas con diversos grados de atención. No obstante, forma parte de las condiciones de rigurosidad científico-académicas llevar a término un estudio serio en donde tengan cabida no solo las posiciones teórico críticas opuestas, sino asimismo las evidencias que, en última instancia, pudieran plasmar unos resultados negativos o insuficientes. De acuerdo a tales premisas, la realización de esta tesis debía satisfacer dos puntos fundamentales. Por una parte, debía someterse a prueba la

validez de la hipótesis principal: ¿supone la reaparición de personajes una técnica intencionada que, efectivamente, albergue una capacidad de suscitar una recepción en la lectura de gran alcance? Por otra parte, en una relación de subordinación respecto a la cuestión previa podría plantearse la siguiente incógnita: ¿hay evidencias de que, más allá de lo fortuito, se produzca la citada dinámica de reaparición en un número suficientemente amplio de personajes? Prueba fehaciente del trabajo invertido, cuyas condiciones exigían que fuera sistemático a la par que concienzudo, la constituye las 1260 páginas obtenidas en forma de análisis a más de 150 personajes galdosianos. La rigurosidad imprescindible requirió, por tanto, llevar a cabo una tarea en la que la obtención de resultados fiables pasara la prueba de desechar posibles casos insatisfactorios, como así ha sido. De igual forma, en ciertas ocasiones la abundancia de datos sobre un punto específico obligó a escoger en aras de una mayor sencillez expositiva. Así las cosas, tras un necesario proceso de decantación cualitativo, los frutos de ese trabajo exento –pero preciso– se plasman a través de estas páginas.

Tras el análisis efectuado en los apartados correspondientes, las conclusiones parciales permiten confirmar ambas interrogantes. Así las cosas, no resulta azaroso sostener que, aun en el caso de que la reaparición no obedezca a un premeditado propósito de una técnica novelesca por parte del autor canario, la reiterada utilización del personaje recurrente en el período central de su trayectoria resulta evidente. Por otra parte, las numerosas evidencias halladas en torno a la intratextualidad, manifestadas a través de la referencia o incluso de la apelación directa al lector, parecen constatar que estos procedimientos se llevan a cabo con una pretensión de diálogo producción-recepción clara. Es más, la sostenida reutilización de la técnica de la recurrencia sugiere que Pérez Galdós obtuvo una buena acogida al respecto entre sus lectores fieles. En el caso de que la reaparición hubiera consistido simplemente en una ocurrencia o un efecto tan solo estético, como supusieron ciertos estudiosos, no parece razonable que el autor español recurriera en repetidas ocasiones a su empleo. En ese sentido, no suelen destacarse los actos fortuitos por su sistematicidad y coherencia, como sí ocurre en el marco de esta dimensión. De este modo, el análisis en esta tesis prueba que la reaparición de personajes se ampara en unas condiciones homogéneas, así como que se caracteriza por determinados rasgos literarios que singularizan e identifican perfectamente. Por lo tanto, los numerosos ejemplos de personajes plenamente recurrentes conforman la baza más fehaciente para confirmar que no solo existe una intención comunicativo-literaria tras esta técnica, sino que, asimismo, se han podido recobrar e identificar suficientes casos en los que la ontogénesis, la referencialidad intratextual, el

cuidado de la historia interna del personaje, así como su evolución, entre otros aspectos, configuran una dinámica creativa y técnica de primer orden.

Si, en otro orden de cosas, se revisan los aspectos que han constituido, a su vez, puntos de análisis de la técnica de reaparición de personajes, un primer estadio de dicha labor lo suponen dos coordenadas de fijación de la figura novelesca tan relevantes como la del espacio y el tiempo. En líneas generales, ha resultado de interés descubrir que ambas dimensiones han revelado un funcionamiento y sentido dispar. En efecto, mientras que en el caso de los espacios estos parecen haberse comportado de forma subsidiaria respecto a los avatares del personaje correspondiente, la dimensión temporal ha revestido una importancia de primer orden como factor de construcción de la figura de reaparición, ya que un factor como el envejecimiento, imprescindible para el desarrollo de la coherencia interna del personaje, precisa una adecuación cuidada en las reapariciones necesarias.

En cuanto al componente espacial, no puede afirmarse que por sí mismo constituya un elemento de significación de gran prestancia en su conexión con las tesis sostenidas en este trabajo, cuando menos en lo que respecta al desarrollo evolutivo que importa de las figuras de reaparición. De ese modo, si bien en el caso de una novela concreta resulta factible e incluso recomendable extraer interpretaciones de la conexión entre personaje y entorno, en la coyuntura de relaciones intratextuales que aquí se considera tales apreciaciones pierden valor. Dicha depauperación se debe al rasgo cualitativo que se persigue en este trabajo, de tal modo que es posible comprobar cómo se relativiza un factor de análisis: revelador en un caso, mero adyacente en el otro. Dicho esto, no debe entenderse que los componentes del entorno o del espacio no supongan unos valiosos ingredientes interpretativos en otro orden, ya que, de igual modo que puede suscitar interesantes análisis en una novela única, el cambio de escenario refleja aportaciones de igual calado. No obstante, la naturaleza simplemente auxiliar de este rasgo se revela como un elemento menor por lo que se refiere a los personajes de reaparición, ya que los diferentes escenarios que los enmarcan dependen exclusivamente de la construcción del carácter y de las diferentes vicisitudes de la trama en cuestión. Con todo, no debe perderse de vista que, así como las referencias temporales han de ajustarse por partida doble a la ontogénesis del personaje y al marco espacial temporal inicial de este, los espacios que le dan cabida deben también adecuarse y resultar coherentes a ojos del lector. Por todo lo sostenido, ostenta un peculiar estatus el espacio en la recurrencia, de tal modo que sus ingredientes aparentemente secundarios, que perfilan de algún modo los cambios y progresos de una u otra figura, solo pueden reflejar su importancia cuando su empleo es

deficiente. No es el caso en la novelística de Galdós, en donde se logra perfectamente una simbiosis entre la vida en marcha y el mundo que la rodea.

Respecto a la temporalidad, puede señalarse que los resultados obtenidos, de considerable superioridad cualitativa en comparación con el fenómeno precedente, manifiestan el alcance de esta dimensión de la técnica y de la propia configuración del personaje recurrente. Así, como ya ha sido indicado, la primera y más inmediata de las facetas implicadas en que la técnica de reaparición resulte creíble es el paso del tiempo, verificado este hábilmente en la mayoría de los casos mediante el envejecimiento, el cual se vincula en consonancia con el manejo de la temporalidad externa. Como prueba la condición especial que alberga la temporalidad cuando se la vincula con la técnica de la recurrencia, se ha mostrado como altamente eficaz el recurso a la analepsis. Aunque la retrospección suele ser abordada en el contexto de la obra individual, la particular configuración del personaje recurrente –vertebrado a su vez en las novelas de Galdós por medio de un eje vital que puede extender a dos o más novelas– propicia unas reglas más complejas, a la par que verosímiles para el lector. De esta guisa, en un buen número de casos el regreso a la infancia o a la juventud de ciertas figuras no tiene lugar en el marco de una novela individual, razón por la que no hay evidencias aparentes de superposición temporal. En efecto, la dinámica de retrospección solo se produce como resultado del manejo de dos o más novelas. Así, tan solo el lector familiar –una vez más, como sucede en general con la reaparición– advierte el significado que se le ofrece, mediante un nivel profundo, como resultado.

Merece la pena, por otro lado, comentar un asunto adicional en relación con el particular uso que se realiza sobre la revisión del pasado en estos casos. Si bien existen numerosos ejemplos en la literatura o el cine en los que dichas evocaciones –al margen de si su amplitud se restringe a una escena o si implica una obra al completo– se efectúan desde una perspectiva melancólica –la pérdida del pasado y la consiguiente transformación, plasmada en el presente desde el que se recuerda–, en el caso de las novelas galdosianas no parece estar presente esa intencionalidad. En escasos textos de Pérez Galdós, como, v. gr., *Marianela* o las novelas de tesis predomina el tono trágico o incluso melodramático, pero resulta digno de destacar que las revisiones que se realizan a través de la analepsis están enmarcadas en la atmósfera de humorismo irónico que envuelve la obra del novelista canario a partir, sobre todo, de *La desheredada*. Tal es el caso, en ese sentido, de una obra paradigmática como *La de Bringas*, así como *Fortunata y Jacinta*, en donde el luctuoso fin de Alejandro Miquis queda recordado desde un enfoque menos patético que en *El doctor Centeno* o en las primeras novelas galdosianas, de suerte que el lector percibe ahora una

perspectiva tragicómica, más distanciada, quizá más realista y cercana a su propia experiencia vital: «se murió el 64 soñando con la gloria de Schiller» (1993a: 3).

Por todo lo expuesto, no puede sino concluirse a este respecto que la vertiente del tiempo constituye un componente de primer orden a la hora de hacer posible la reaparición. Asimismo, se ha podido advertir que los sucesivos análisis efectuados, con sus correspondientes interpretaciones pueden dar paso a estudios particulares que pueden cobrar interés para este campo de los estudios galdosianos.

En el caso, en otro orden de cosas, de una faceta de escrutinio como la supone el variable peso de protagonismo del personaje, se debe incidir una vez más en la importancia que tienen en la novelística de Galdós aquellos personajes autónomos que, aunque secundarios, su participación parece estar desvinculada en términos de peso o influencia respecto a los personajes más relevantes, así como a la trama o tramas principales de la novela en cuestión. De ese modo, numerosas figuras como Ido del Sagrario o Manuel Pez, entre las más representativas, deambulan a través de sus novelas sin una función aneja, de acuerdo a los postulados narratológicos, lo que no es óbice para que su desempeño sea un indudable acierto por parte de Pérez Galdós.

Al margen de este asunto, ya ha sido destacada también la oscilante influencia o grado de protagonismo que acumulan las distintas figuras recurrentes en sus reapariciones. En ese sentido, resulta muy variable y escasamente sistemática la trayectoria que siguen los distintos personajes, que exhiben una relevancia dispar a lo largo de su vida ficcional.

Tal y como ya se ha anticipado en las conclusiones parciales para este apartado, debe reiterarse, en todo caso, que la dinámica en virtud de la cual se produce esa fluctuante intensidad de seguimiento produce un efecto verdaderamente notable en cuanto a verosimilitud realista. De igual modo que en el caso de otros procedimientos perceptibles tan solo para el lector informado, solo para este resulta posible apreciar ese movimiento de indiferencia aparente que la perspectiva novelesca sugiere: unas veces, la atención se fija en Manuel Pez, otras veces en Ido del Sagrario, y así, sucesivamente. Todo obra, como un ingrediente incorporado y sistemático, en beneficio de un realismo único como el que se logra en el conjunto. En consecuencia de lo expuesto, en ese resultado estético que se logra en el lector galdosiano parece residir esta faceta de construcción/compreensión del personaje recurrente.

En cuanto a una faceta de análisis empleada como es la profundidad o complejidad del personaje, puede señalarse que esta es usualmente vinculada con dos ingredientes como el peso cuantitativo en la novela y, en menor medida, con la capacidad para expresar su

interioridad. Respecto a la recurrencia de la figura novelesca galdosiana, ha de afirmarse que, en su conjunto, esta categoría discurre por una senda de similitud con la previamente revisada del protagonismo. Dicho de otra manera: cuando un personaje en su reaparición carece de rasgos definatorios enriquecedores –en términos de suficientes acciones, relaciones, o discurso, ya sea este interno o externo– resulta muy posible que este hecho se derive de su relevancia en la novela correspondiente, al margen de que se trate de un rol decisivo para la trama. Aunque ciertas veces la reaparición supone un tratamiento mejorado, en este caso en forma de un perfilado del personaje mayor, en comparación con la anterior aparición o apariciones, no parece que esta coyuntura tenga lugar de forma preponderante. Así, en la mayoría de las ocasiones –salvo honrosas excepciones, como la figura de un Ramón Villaamil atestigua, por ejemplo–, ha sido comprobado que en las reapariciones no se evidencia una especial preocupación por ofrecer complejidad a partir de las coordenadas más usuales, como, entre otras, la interioridad. En esa línea, como ya se indicó con anterioridad, Galdós parece contar con su lector fiel para añadir bosquejos adicionales, que, aunque no muy abundantes, por lo general, resultan sumamente significativos en el marco de este nivel de recepción novelesca señalado.

En cualquier caso, una vez atraídas aquí todas las consideraciones que han podido efectuarse sobre este punto, resulta preciso reiterar el orden auxiliar que cumple la complejidad, ya que su conexión con el peso protagónico es elevada. En ese sentido, la *redondez* –o su ausencia– es subsidiaria, lo que, por otra parte, no debe representar un obstáculo para concederle la importancia que merece como componente de análisis necesario.

Una fundamental dimensión para este trabajo de examen la ha representado, en otro sentido, el discurso del personaje, entendido este como la singularización lingüística, vehiculada esta por medio de los diversos modos de expresión empleados. Conforme al sentido que le otorgara Ortega y Gasset, en virtud del cual la expresividad de un ser forma parte de sus acciones, mayor consideración merece este aspecto activo de la construcción del personaje que, por ejemplo, los rasgos mediante los que se le describe. Debido a la esencia de este ingrediente, se presta de forma idónea al análisis doblemente comparativo y evolutivo que se requiere. En primera instancia, no puede sino corroborarse la gran prestancia en ese sentido que refleja la expresividad de las figuras galdosianas de reaparición. Ha sido repetidamente abordado el gran tino con el que Pérez Galdós individualizó a sus múltiples personajes, un acierto indudable en el que se refleja esa capacidad de su realismo de conjuntar la verosimilitud verbal –usualmente mejor sancionada

cuando se pretende reflejar el habla de las clases populares— con la idiosincrasia más llamativa. Aunque esta importante dimensión de construcción de la figura novelesca ya alberga por sí sola una consideración clara, suficientemente reconocida, debe destacarse el valor que se le añade reiteradamente cuando se produce la reaparición. En efecto, si se considera que uno de los elementos clave apriorísticos que debían tenerse en consideración lo supone la observación y atención de las distintas categorías a lo largo de una trayectoria ampliada —esto es, la que incluye todas las novelas en las que cierto personaje aparece—, se ha podido constatar en esta categoría, correspondiente al discurso, que las transformaciones o evoluciones constituyen y plasman datos dignos de ser valorados.

De esta forma, si bien resulta necesario señalar que se han podido constatar ejemplos de personajes en los que esta faceta se ha mostrado inoperativa —cuando en la reaparición estos no cuentan con intervenciones, ya sean directas o indirectas—, el número y calidad de aciertos justifica satisfactoriamente este punto de escrutinio y su validez. Además de la coordenada cuantitativa que puede valorarse en este análisis —es decir, los diferentes grados de discurso que expresa el personaje, incluido el cero absoluto— no cabe duda de que la posibilidad de recoger cambios, evoluciones o involuciones expresivas representa uno de los factores de mayor interés en cuanto a estas figuras se refiere. Tal como se ha reflejado en el apartado destinado a este propósito, la consideración que Pérez Galdós debió conceder a la expresión verbal de sus personajes resulta elevada, una circunstancia que queda reflejada incluso mediante las reflexiones metalingüísticas que sus caracteres ficcionales realizan de forma reiterada. Asimismo, la consideración que merece este apartado se refrenda de un modo único en el personaje de Francisco Torquemada, ya que a través de él tienen cabida tanto la observación del idioma como el aprendizaje y la evolución de este, plasmada fehacientemente a lo largo de su desempeño novelesco. Una consideración adicional cabe realizar acerca de este componente. Al margen de la evolución lingüístico-textual de los personajes, otra vertiente más de orden intratextual, accesible tan solo para el lector familiarizado, se podría constituir en la lectura gracias al conocimiento que de un personaje es posible obtener. Así, determinados giros o peculiaridades de un nutrido grupo de estas figuras actúan, tal vez con una intencionalidad lúdica subyacente, como identificadores inmediatos. Como resultado de todo lo considerado, no queda sino otorgar a esta dimensión la relevancia que a todas luces merece.

Otro punto de estudio de los empleados ha estado vinculado parcialmente con la diégesis orientada hacia el personaje de reaparición, en lo que supone una dimensión eminentemente perspectivista. En efecto, si se considera que un texto novelesco está

constituido –en forma de una construcción literaria poliédrica, cuando se plasma con excelencia– por las diferentes voces que intervienen en este, resulta fundamental que se dé cabida a los puntos de vista que sobre una figura determinada poseen y reflejan tanto la voz del narrador como las de otros personajes. Dada la condición poderosamente polifacética de las novelas de Pérez Galdós, no resulta extraño que este elemento prometa ser un componente de elaboración del personaje destacado. La relevancia que se le concede al punto de vista está vinculada con el hecho de que, a diferencia del estudio de la voz del personaje que se analiza –en cuya revisión se pretende interpretar de qué modo las acciones dialécticas lo configuran–, interesa en este caso el contenido, la información que se suministra como argumento indirecto de construcción. Dicho de otra manera: cuando se estudian la otras voces importa lo que estas *dicen* del personaje en cuestión –principalmente información de todo tipo y acerca de cualquier aspecto, incluida la capacidad expresiva, temática muy frecuente en estos casos–, mientras que, en la coyuntura del estudio del personaje recurrente en su esencialidad, el *cómo* posee gran relevancia.

Una vez tenidos en consideración los análisis pertinentes efectuados, sopesados con anterioridad, puede extraerse que el uso de la perspectiva no reviste una gran trascendencia en lo que al personaje recurrente se refiere, cuando menos en pie de igualdad con otras categorías. Podría objetarse a ello que las distintas focalizaciones pueden estar sujetas, al igual que otras dimensiones, a la comparación o la intratextualidad, dado que existe la posibilidad de realizar la revisión de la trayectoria *vital* de un personaje. En efecto, el progresivo enriquecimiento que hacen factible las perspectivas que, poco a poco, modelan y matizan la imagen que el lector tiene de una figura amplifica su significación. No obstante ello, las circunstancias específicas de la trama de la novela correspondiente, así como la personalidad o necesidades del personaje-testigo en cuestión mediatizan sobremanera la visión que se ofrece, por lo que, en consecuencia, el ingrediente que se obtiene proyecta, en general, más singularidades por parte del emisor –acerca de quién interviene, por tanto– que elementos útiles acerca de la figura sobre la que se informa. Si bien tal factor de mediación obra en favor de dotar de mayor verismo a la construcción discursiva de la figura que interviene –dicho filtro refuerza las peculiaridades correspondientes–, descuida en cierto modo la posibilidad de auspiciar, en rigor, un entorno de construcción de perspectivas.

En una línea similar al desempeño discursivo, tratado poco antes, el análisis de las acciones, entendidas como actividad física, desplazamiento, profesión y/o hábitos supone la otra vertiente de desempeño directo por parte del personaje. A diferencia de las intervenciones dialécticas, estas dependen principalmente de la narración que,

mayoritariamente, asume la figura del narrador principal de la novela correspondiente. Dado que, al igual que otras categorías, el apartado de las acciones y su valoración recae entre los márgenes de la inferencia lectora, la evaluación que aquí se pretende sobre su eficacia se vincula principalmente, en forma de contraste, con el discurso, esto es, la clásica distancia que media entre lo que se dice de X y lo que, en efecto, hace. Tras la revisión pertinente, plasmada en el punto habilitado con tal propósito, no ha sido posible constatar una disparidad que merezca ser distinguida.

En otro sentido, que se corresponde con el tenor de las acciones o hábitos contemplado a través de la trayectoria completa novelesca de cada una de las figuras, se ha podido comprobar que la evolución o cambio se produce de modo coherente respecto a las transformaciones paralelas que se producen en el personaje. Así, el fenómeno de la alteración, verificado de manera notable en muchos casos, obtiene una correspondencia completa en la mayoría de ocasiones a través de los actos, razón por la que, tal como se ha afirmado, un posible conflicto entre decir y hacer tenga lugar a ojos del lector. Semejante resultado, aunque naturalmente coherente, con todo lo que la unidad significativa importa desde un punto de vista positivo, desaprovecha en realidad un potencial que las novelas de Galdós –de igual modo que cualquier otro texto novelesco– albergan, y que en contadas ocasiones queda reflejado. En efecto, en dos ocasiones paradigmáticas –referidas en los espacios habilitados en esta tesis– la narración introduce secuencias en las que el lector puede detectar incoherencia entre discurso y acción, v. gr., en dos escenas que protagonizan doña Perfecta y Pedro Polo, así como otra en la que interviene el aún niño Felipe Centeno¹⁸⁸. En tales ocasiones, la instancia narrativa deja hacer sencillamente a los personajes –se suspenden explicación y/o valoración al respecto–, de tal forma que un significado no expresado queda virtualmente en manos de la recepción literaria. Como se ha afirmado, esta potencialidad de las novelas galdosianas se emplea en muy contados casos, desafortunadamente.

Por lo que respecta a los procesos abiertos a la inferencia en la recepción literaria, mediante el escrutinio de la vertiente de las relaciones se ha verificado que estas incorporan

¹⁸⁸ En el primero de los casos, se alude a la aparición inopinada de doña Perfecta en *La familia de León Roch*. En ese caso, las inferencias interpretativas que caben extraerse quedan completamente en manos del lector. En segunda instancia, se recuerda aquel instante en *Tormento* en el que Felipe sorprende a Polo saliendo furtivamente de una casa, en la que el lector comprende que tienen lugar reuniones con Amparo Sánchez Emperador. Sin embargo, ni Felipe ni el narrador ofrecen intervención o explicación alguna al respecto. Por último, otro momento interesante lo representa aquella conversación entre el mismo Centeno y un amigo, en el curso de la cual el primero le refiere de modo indirecto una comparación que Pedro Polo hace entre Amparo y la Virgen. En este caso, la mediatización lograda gracias a los inocentes ojos del niño logra un efecto de perspectiva extraordinario para el lector, que sí comprende el sentido subyacente de lo que cuenta Felipe.

informaciones que, en numerosos lances, facilitan una comprensión enriquecida de la figura de reaparición. El ámbito que perfilan las distintas relaciones que sostiene un personaje a lo largo de las novelas en las que interviene debe ser contemplado, ante todo, como aquel en el que la naturaleza de un vínculo interpersonal –usualmente relaciones de poder– ayuda a definirlo de una forma más precisa. Tal como se ha anticipado en el punto destinado al efecto, las características que ciertas relaciones entrañan sorprenden a veces, lo que incorpora a ciertos personajes un ingrediente interesante y que logra generar entes ficcionales más complejos de lo que, en apariencia, parece existir en el texto.

Tal vez la naturaleza exclusivamente interpretativa de esta faceta resulte problemática, debido a que sus elementos de referencia no se hallan en el texto: en ninguna parte, por lo tanto, consta que entre Ramón Villaamil y su antiguo jefe ministerial se plasme una relación de rigurosa mendicidad económico-social. Aun así, el lector familiar galdosiano advierte los distintos lazos que subyacen en este universo híper poblado de, sobre todo, Madrid, en el que los equilibrios y desequilibrios resultan tan sumamente sugestivos. En las conclusiones parciales de este apartado, en el sentido aludido, ya se avanzó que, en ocasiones, el compendio relacional de alguna de las figuras recurrentes permitía apreciar de forma privilegiada cómo, por ejemplo, un Francisco Torquemada, asociado a este respecto a una visión de tiranía monetaria, contenía igualmente la posibilidad de ser leído como un torpe aprendiz –deben recordarse sus esfuerzos para mejorar sus capacidades dialécticas– o un padre frustrado. Como resultado de lo expuesto sobre este asunto, ha de ser reivindicada la riqueza que este punto ofrece, tanto al lector como al estudioso. Desde el punto de vista que aquí se postula, así, la rigidez estructural propia de un sistema formal-estructuralista como el de Greimas ofrece serias limitaciones cuando se aborda, precisamente, la idiosincrasia de una obra.

A un orden aparentemente distinto pertenece el siguiente de los elementos que se recaban aquí, el de los tipos galdosianos. Si bien el análisis de estos ha arrojado conclusiones que anticipan, como en otros puntos, un potencial muy notable para ulteriores estudios específicos, no se debe sino conceder que su incorporación a esta tesis no ha podido generar un valor añadido a las dimensiones de la intratextualidad y evolución del personaje, verdadera esencia en cuanto a objetivos críticos. La condición preeminente de solidez que requiere una figura realista parece encajar mal, de hecho, con la intención de proyectar sobre todas las dimensiones de análisis una mirada transversal, intratextual, ya que un tipo literario –galdosiano, si se prefiere– constituye en sí un modelo que debe resultar reconocible para,

sobre todo, el lector habitual. Son precisamente los rasgos distintivos los que actúan como una de las primeras señales que posibilitan el reconocimiento, por tanto.

Con todo, al igual que ha podido constatarse en el ámbito de las relaciones, el somero estudio del tipo galdosiano ha permitido dar constancia de un elenco verdaderamente distintivo dentro de la novelística europea de su tiempo. Semejante *compañía* de entes ficcionales no parece admitir ser analizada bajo la luz reduccionista, una vez más, de una configuración de tipo universalista.

En un sentido distinto, otra índole ha adquirido la indagación alrededor de un componente como la intratextualidad, ya sea esta explícita como implícita. De forma suficientemente clara se ha pormenorizado en páginas anteriores de qué forma los distintos grados posibles de la referencia –mediante los cuales se concede acceso al lector– hacen posible una auténtica interconexión general de una obra. La intratextualidad, igualmente, hace realidad que dos niveles de lectura –el casual frente al familiar o habitual para los lectores de Pérez Galdós– concedan acceso de modo simultáneo tanto a un universo unido como a toda una malla literaria de referencias en las que hay sitio para capas profundas del lenguaje literario, que quedan como propiedad –y como posibilidad, por lo tanto– exclusivista.

Al margen de lo que ya ha sido suficientemente ilustrado acerca de la superior valía de esta dimensión, debe ser señalado por su importancia también el humor, puesto aquí en relación con la intratextualidad. De sobra es conocido el lugar preponderante con el que lo lúdico es tratado en la obra galdosiana de cualquier género, incluidas, naturalmente, las novelas históricas. Además del trascendental sentido de compasión humana del que las novelas contemporáneas están impregnadas, el humor fue utilizado por el autor canario con regularidad e incluso defendido crítica y teóricamente, tal fue el caso en el marco de la notoria polémica en cuanto a las posibles similitudes entre el naturalismo galo y el español.

En el caso de los personajes de reaparición y las novelas contemporáneas, la intratextualidad fue aprovechada de modo repetido como vehículo de humorismo cómplice, soterrado, entre el autor y sus lectores fieles. Un modo particular de funcionamiento tiene esta faceta en lo que atañe a la recurrencia. Si bien en el nivel superficial de la novela la comicidad depende en gran medida en factores como, v. gr., la impericia o peculiaridad discursiva de ciertas figuras, en el caso de la referencialidad interna lo lúdico se obtiene precisamente gracias al mismo mecanismo mediante el cual un registro como la ironía consigue su eficacia. Esto es, el conocimiento compartido que autor y cierto tipo de lector poseen sobre lo que se expresa, que evidencia un contraste cómico frente a la aparente

inocuidad superficial. De este modo, podría argüirse incluso que el lector familiar de Galdós cuenta con una gratificación que, en buena medida, se impone a la mera humorada correspondiente. Así las cosas, no debe olvidarse que la relevancia que posee este elemento resultaría menos significativa si no hubiese ofrecido suficientes ejemplos de uso, los cuales muestran una sistematicidad intencionada, al igual que probadamente eficaz. En tal sentido, parece muy probable evidenciar, una vez más, que el novelista otorgaba a este mecanismo la importancia debida.

En una misma línea en cuanto al estudio de la intratextualidad comparativa y evolutiva puede contemplarse, ciertamente, la serialidad e historia interna del personaje. En lo que concierne a este elemento, se ha podido observar que posee una dualidad –como en tantas otras facetas abordadas en uno u otro punto de este trabajo, por otra parte– que, aunque parece actuar en direcciones dispares, confluye de forma imbricada en el resultado. Se trata de lo que la historia interna necesita frente a aquello que esta consigue como efecto. En lo que respecta al primero de los términos apuntados, los requerimientos, del orden del realismo literario imperante en el último cuarto del siglo XIX, parecen exigir cumplir ciertas condiciones para que, a la postre, el lector obtenga un relato creíble. En este caso, la historia interna del personaje recurrente galdosiano cumple satisfactoriamente, en la mayoría de las veces, con tal propósito, lo que hace posible, a su vez, el efecto de veracidad intratextual, que queda en última instancia ante los ojos del lector familiar. Así, en un número bastante apreciable de ocasiones, que permiten sostener este elemento como verdaderamente operativo, la continuidad biográfica ha evidenciado de forma fehaciente –quizá llamativamente ejemplar, dado que el desarrollo de la vida o el envejecimiento lo son a ojos del lector fiel– una gran eficacia en lo que cabe vincularla con el armazón teórico que hay tras el procedimiento de la recurrencia.

Corresponde tratar la aptrornimia, en última instancia, como el componente que menos indicaciones directas ha podido ofrecer en su conexión con la vertiente comparatista que, en general, se ha perseguido en este trabajo. Resulta innegable, por supuesto, que, en su calidad de ingrediente de construcción, los matices humorísticos aportan gran prestancia a la misma comprensión de la figura galdosiana correspondiente. En todo caso, se trata de un fenómeno que no es exclusivo del personaje y su reaparición, un motivo de peso por el que no cabe concederle una relevancia excesiva, aun a pesar de las bondades que atesora, ya referidas y valoradas donde corresponde.

Si, acto seguido, se atienden, bajo la forma de sucinto apóstrofe, consideraciones adicionales sobre lo que ha supuesto y puede proyectar el trabajo en su conjunto, resulta

preciso interrogarse acerca de qué ha supuesto llevar a cabo un estudio en torno a los personajes recurrentes. Más aún, resulta imprescindible extraer unas reflexiones mínimas sobre qué aporta el haber acometido un análisis de esta técnica mediante el escrutinio, a su vez, de las propias figuras galdosianas por medio de un enfoque basado en gran parte en la recepción literaria.

Por lo que se refiere a las condiciones de exigencia que se han requerido, ya las primeras etapas de trabajo revelaron que, si bien la labor de manejo de información –lectura, búsqueda de datos, elaboración de un modelo de análisis, estudio y revisión de ciertos postulados críticos– habría de constituir un esfuerzo necesariamente prolongado en el tiempo, abriría, a su vez, numerosos frentes dotados de posibilidades, las cuales quedarían aquí en muchos casos apenas como un esbozo más o menos acertado, latente en ocasiones.

En otro de los sentidos sugeridos, la consecución de un estudio monográfico como este, aun cuando se reivindicquen ciertos hallazgos de los que se ha ofrecido relación, no debe de ningún modo conducir a la convicción de que estos se han diseccionado en términos absolutamente satisfactorios. Antes al contrario, el espíritu crítico que se ha pretendido infundir al trabajo –tanto en las propuestas como en la recuperación de datos, en el procedimiento de análisis o la interpretación de los resultados– exige un ejercicio de humildad imprescindible, de tal forma que las limitaciones no impidan dar paso a esfuerzos más amplios o diversos. Así, a despecho de que en esta tesis haya sido necesaria una dinámica de selección cualitativa a la hora de pormenorizar los personajes recurrentes, no resultaría desdeñable que en un trabajo posterior se abordaran de forma pormenorizada la totalidad de estos, al margen de las condiciones que, en este caso, los han excluido para ese nivel de detalle. Por otro lado, la riqueza de cada una de las dimensiones que se han planteado para analizar estas figuras arroja tal magnitud de valiosas consideraciones, que invita de forma incuestionable a la apertura de diversas investigaciones más amplias. Tal como se ha expuesto, más allá de una defensa acérrima de los frutos obtenidos, o incluso de las conclusiones que aquí hayan podido ofrecerse, supondría un logro alentador haber podido inspirar o facilitar nuevas aperturas para la obra galdosiana, de tal modo que se aprecie, una vez más, el carácter inagotable de la que está dotada.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- Pérez Galdós, B. Pérez Galdós, B. (1979). *Halma*. Edición crítica de José Luis Mora. Salamanca: Almar. Colección Patio de Escuelas.
- (1985a). *Fortunata y Jacinta. Tomo I*. Edición crítica de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
 - (1985b). *Fortunata y Jacinta. Tomo II*. Edición crítica de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
 - (1985c). *La de Bringas*. Edición crítica de Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
 - (1993a). *Novelas contemporáneas, VI. Fortunata y Jacinta*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
 - (1993b). *Novelas contemporáneas, I. La sombra. La Fontana de Oro. El audaz*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
 - (1993c). *Novelas contemporáneas, II. Doña Perfecta. Gloria. Marianela*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
 - (1994a). *Novelas contemporáneas, III. La familia de León Roch. La desheredada*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
 - (1994b). *Novelas contemporáneas, IV. El amigo manso. El doctor Centeno. Tormento*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
 - (1994c). *Novelas contemporáneas, V. La de Bringas. Lo prohibido*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Turner. Biblioteca Castro.
 - (1995). *Nazarín*. Edición dirigida por Yolanda Arencibia. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
 - (2001a). *Lo prohibido*. Edición crítica de James Whiston. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
 - (2001b). *Novelas contemporáneas, VII. Miau. La incógnita. Realidad*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
 - (2001c). *Nazarín*. Edición crítica de Gregorio Torres Nebrera. Madrid: Castalia.
 - (2002). *Tormento*. Edición crítica de Francisco Caudet. Madrid: Akal.

- (2003a). *Novelas contemporáneas, VIII. Torquemada en la hoguera. Torquemada en la cruz. Torquemada en el purgatorio. Torquemada y San Pedro*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
- (2003b). *La familia de León Roch*. Edición crítica de Íñigo Sánchez Llama. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- (2004a). *La incógnita. Realidad*. Edición crítica de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- (2004b). *Memorias de un desmemoriado*. Crónica de Madrid. Madrid: Visor Libros.
- (2008a). *El doctor Centeno*. Edición crítica de Isabel Román Román. Cáceres: Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones.
- (2008b). *Tristana*. Edición crítica de Isabel González y Gabriel Sevilla. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- (2009a). *Novelas contemporáneas, IX. Ángel Guerra*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
- (2009b). *Misericordia*. Edición de Luciano García Lorenzo. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- (2011a). *La desheredada*. Edición crítica de Germán Gullón. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- (2011b). *Gloria*. Edición crítica de Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- (2011c). *Novelas contemporáneas, X. Tristana. Nazarín. Halma. Misericordia*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
- (2016). *Novelas contemporáneas, XI. El abuelo. Casandra. El caballero encantado. La razón de la sinrazón*. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.
- (2019). *Las novelas de Torquemada. Torquemada en la hoguera. Torquemada en la cruz. Torquemada en el purgatorio. Torquemada y San Pedro*. Edición crítica de Ignacio Javier López. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Estudios sobre Galdós

Aguilar Muñoz, M. (1990). “Ensayo de un censo de personajes galdosianos”. En *Obras completas. Volumen IV. Cuentos. Teatro*. 4ª reimpresión. Madrid: Aguilar.

Alas Clarín, L. (1991). *Galdós, novelista*. Edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona: Editorial PPU. Colección Universitas-15.

Anderson, F. (1993). “Madrid y el espacio de Miau”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. Número 521, 1993. Pp. 23-36.

Arencibia Santana, Y. (1997). “La configuración del personaje”. En *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*. Madrid: Castalia.

- (2020). *Galdós. Una biografía*. Barcelona: Tusquets.

Arroyo Almaraz, A. (2000). “La casa como núcleo estructurador del espacio urbano en la novela del siglo XIX; *Fortunata y Jacinta* de B. Pérez Galdós y *La febre d’or* de N. Oller”. *Revista De Lenguas Y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*. Nº 7, 2000-2001. Pp. 17-28.

Ayala Aracil, M. A. (2012). “Altamira, Galdós y la historia de España”. En *Aún aprendo. Estudios de literatura española. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*. Ángeles Ezama et al. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Ayala, F. (1971). “Los narradores en las novelas de «Torquemada»”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. Números 250 al 252. Octubre 1970, Enero 1971. Pp. 374-381.

- (1974). *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona: Seix Barral.

Baquero Escudero, A. L. (2016). “El motivo de *el viejo y la niña* en Galdós y otros grandes novelistas del siglo XIX”. En *Moenia* 22 (2016). Pp. 17-36.

- (2020). “El lector familiar ante *Lo prohibido*”. En *Moenia*. Número 26. 2020. Pp. 7-25.

Baquero Goyanes, M. (1949). “Sobre la novela y sus límites”. En *Arbor: Revista General Del Consejo Superior De Investigaciones Científicas*, núm.13:42 (junio 1949), Pp. 271-283, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- (1963). “Las caricaturas literarias de Galdós”. En *Perspectivismo y contraste. (De Cadalso a Pérez de Ayala)*. Madrid: Gredos. Pp. 43-82.

Beltrán Almería, L.; Varias García, J. (1991). “El discurso del personaje en la novela galdosiana”. *Revista de Literatura*. Tomo LIII, Nº 106. Pp. 513-533.

- Blanco, A.; Blanco Aguinaga, C. (1985). Introducción, Edición y Notas a pie de página en Pérez Galdós, B. *La de Bringas*. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas. Pp. 9-45.
- Bly, P. A. (2004). *The Wisdom of Eccentric Old Men. A Study of Type and Secondary Character in Galdós's Social Novels, 1870-1897*. Londres: McGill-Queen's University Press.
- Bonet, L. (1990[1972]). *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. Primera edición en Nexos, revisada y ampliada. Barcelona: Ediciones Península. Colección Nexos.
- Burakoff, R. (2013). *The Poetics of the Character in Galdós and its Intertextual Dialogue with the Work of Cervantes*. Tesis Doctoral. Jerusalén: Senate of the Hebrew University of Israel.
- Cardona, R. (2012). "A note on Balzac and Galdós". *Anales Galdosianos*. Año XLVII. 2012. Boston: Boston University. Pp. 11-21.
- Caudet, F. (1985). "Introducción". En Pérez Galdós, B. (1985). *Fortunata y Jacinta. Tomo I*. Edición crítica de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.
- (2004). "El frenesí de emborronar papel". En "Introducción", Pérez Galdós, B. (2004). *La incógnita. Realidad*. Edición crítica de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra. Letras Hispánicas.
- (2011). *Galdós y Max Aub. Poéticas del Realismo*. Alicante: Universidad de Alicante. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Casalduero, J. (1974). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Cuarta Edición ampliada. Madrid: Gredos.
- (1992). "Introducción" en Pérez Galdós, B. *Marianela*. Edición crítica de Joaquín Casalduero. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- Clémessy, N. (1983). "A propos de la reapparition des personnages dans l'œuvre romanesque de Pérez Galdós ». En *Hommage a Louise Bertrand (1921-1979)*. Pp. 87-97. Niza: Colección Annales de la faculté des lettres et sciences humaines de Nice. Les Belles Lettres.
- Díez de Revenga, F. J. (2007[2000]). "Introducción" en Pérez Galdós, B. *Miau*. Edición crítica de Francisco Javier Díez de Revenga. Sexta Edición. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas. Pp. 9-70.
- Earle, P. G. (1971). "La interdependencia de los personajes galdosianos". *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. Números 250 al 252. Octubre 1970, Enero 1971. Pp. 117-131.

- Escobar Bonilla, M. P. (1994). "La doble función de un personaje galdosiano". *Philologica Canariensia*. Pp. 137-150.
- Gallego Roca, M. (2013). "*Francamente, Naturalmente*: José Ido del Sagrario. El camino desde la novela hacia la historia a través de un personaje chiflado". Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Casa Museo Pérez Galdós, X Congreso De Estudios Galdosianos, 2013. Pp. 198-204.
- Gaos, V. (1951). "Sobre la técnica novelística de Galdós", en *Temas y problemas de literatura española*. Madrid: Guadarrama.
- Gilman, S. (1981). *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*. Princeton: Princeton University Press.
- Gimeno Casaldueiro, J. (1972). "La caracterización plástica del personaje en la obra de Pérez Galdós: del tipo al individuo". En *Anales Galdosianos*. Año VII. 1972. Pp. 19-25. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01472841100436162054480/p0000003.htm>. Consultado por última vez el 3/11/2018.
- (1982). "Galdós y la reaparición de personajes: Las Porreño, Garrote y Coletilla". En Johnson, R.; Smith, P. C. (Editores). *Studies in Honor of Jose Rubia Barcia*. Lincoln, Nebraska: Society of Spanish-American Studies. Pp. 59-69.
- Gullón, G. (1997). "Espacio y tiempo". En *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*. Madrid: Castalia. Pp. 49-78.
- (1990). "El Madrid de Galdós: de la calle a la vía urbana". *Anales Galdosianos*, 24, 2012. Pp. 149-161.
- Gullón, R. (1970). *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus.
- (1973). *Galdós, novelista moderno*. Tercera edición. Madrid: Gredos.
- Herrera Navarro, J. (1998). *Bibliografía de estudios sobre Galdós*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Javier López, I. (2019). Edición, introducción y notas a pie de página en Pérez Galdós, B. *Las novelas de Torquemada*. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.
- Jiménez Gómez, C. (2019). *Construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una perspectiva de mujer*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Kronik, J. W. (1997). "Lector y narrador". En *Creación de una realidad ficticia: las novelas de Torquemada de Pérez Galdós*. Madrid: Castalia. Pp. 79-114.

- Krow-Lucal, M.G. (1994). "El personaje recurrente en la obra de Galdós". En *Textos y contextos de Galdós: actas del simposio centenario de Fortunata y Jacinta*. Madrid: Castalia. Ediciones Dohn. W. Kzonik y Harriet S. Turner. Pp. 157-162.
- Lacosta, F. C. (1968). "Galdós y Balzac". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, agosto-septiembre 1968, nº 224-225. Pp. 345-374.
- López-Landy, R. (1979). *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica. Centro Iberoamericano de Cooperación.
- Menéndez y Pelayo, M. (2002). "Contestación al discurso de ingreso en la Real Academia Española de Benito Pérez Galdós". En *La sociedad como materia novelable*. Madrid: Civitas.
- Montesinos, J. F. (1968). *Galdós. Volumen II*. Segunda Edición. Madrid: Castalia.
- (1972a). *Galdós. Volumen I*. Madrid: Castalia.
 - (1972b). *Galdós. Volumen III*. Madrid: Castalia.
 - (1991[1971]). "Prólogo". En Pérez Galdós, B. *Lo prohibido*. Madrid: Castalia.
- Nieto Caballero, G. (2019). "El espacio como eje vertebrador en la creación del universo ficticio galdosiano: un estudio de corpus". En *UNED. Revista Signa 28* (2019), páginas 1203-1238.
- Ortiz Armengol, P. (1995). *Vida de Galdós*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Penas Varela, E. (2020). "Costumbrismo y novela: en torno a "Fortunata y Jacinta". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0997247>. Consultado por última vez el 7/5/2021.
- Robaina Medina, M. A. (1993). "Los personajes secundarios en la serie de las novelas contemporáneas". *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos*: (1990), Vol. 1, 1993. Pp. 503-510.
- Rodríguez Puértolas, J. (1982). "Introducción". En *El caballero encantado*. Edición crítica de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas. Serie "Novelistas del XIX", dirigida por Joaquín Casaldueiro.
- Rogers, D. (1967). "Lenguaje y personaje en Galdós". En *Cuadernos Hispanoamericanos*. 206, Febrero 1967. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. Pp. 243-273.
- Román Gutiérrez, I. (1988a). *Historia interna de la novela española del siglo XIX. I. Hacia el realismo*. Sevilla: Alfar.

- (1988b). *Historia interna de la novela española del siglo XIX. II. La novela realista*. Sevilla: Alfar.

Rubio Cremades (2001). “Benito Pérez Galdós”. En *Panorama crítico de la novela realista-naturalista española*. Madrid: Castalia.

Schraibman, J. (2016). “Los estilos de Galdós”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Edición digital a partir de Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965, Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas. Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967, pp. 573-583. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-estilos-de-galdos/>. Consultado por última vez el 25/11/2020.

Shoemaker, W. H. (1980). *The Novelistic Art of Galdós. Volume I*. Valencia: Albatros Hispanófila Ediciones.

Sotelo Vázquez, A.; Sotelo Vázquez, M. L. (2018). “Introducción”. En Pérez Galdós, B. *Fortunata y Jacinta*. Edición de María Luisa Sotelo Vázquez y Adolfo Sotelo Vázquez. Madrid: Penguin Clásicos.

Sotelo Vázquez, M. L. (2013). “El multiperspectivismo en la narrativa galdosiana: *La desheredada*”. En *Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, X* (2013), Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, 2013, pp. 174-182.

Ugarte, M. (1990). “New Historicism and the story of Madrid: *Fortunata y Jacinta* y *Tiempo de silencio*”. *Anales Galdosianos*. Año XXV. Madrid: Castalia. Pp. 45-52.

Vicente Herrero, J. M. (2007). “La ruptura del espacio burgués en *Halma* y *Nazarín* de Benito Pérez Galdós”. En *Espacios y discursos en la novela española del realismo a la actualidad*. Editor: Wolfgang Matzar. Madrid: Iberoamericana. Pp. 37-51.

Villanueva, D. (2011). “Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós, James”. En *1616: Anuario De Literatura Comparada*, 1, 2011. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 267-291.

Whiston, J. (2001). Introducción, Edición y Notas a pie de página en Pérez Galdós, B. (2001). *Lo prohibido*. Edición de James Whiston. Madrid: Cátedra. Colección Letras Hispánicas.

Yáñez, M. P. (2000). “Algo más sobre José Ido del Sagrario”. En *Homenaje a Alfonso Armas Ayala. Vol. II*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria. Pp. 849-864.

Ynduráin, D. (2003). “Introducción”. En Pérez Galdós, B. *Novelas contemporáneas, VIII. Torquemada en la hoguera. Torquemada en la cruz. Torquemada en el purgatorio*.

Torquemada y San Pedro. Edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Biblioteca Castro. Fundación José Antonio de Castro.

Zavala, I. M. (1982). “Benito Pérez Galdós”. En *Historia y crítica de la literatura española. V: Romanticismo y Realismo*. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

Marco teórico ajeno a Galdós

Álamo Felices, F. (2006). “La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas”. Madrid: UNED. *Revista Signa* 15 (2006). Pp. 189-213.

Alonso, C. (2010). *Historia de la literatura española. 5. Hacia una literatura nacional 1800-1900*. Dirigida por José Carlos Mainer. Madrid: Editorial Crítica.

Aranda, D. (2001). “Le lecteur dans le retour. L’élaboration du personnage récurrent par l’instance lectrice”. En *Poétique*, nº 128 (2001). Pp. 409-420.

- (2004). “Les retours hybrides de personnages”. En *Poétique*, nº 139 (2004). Pp. 351-362.
- (2007). “Personnage récurrent et transfictionnalité”. En *La fiction, suites et variations*. Rennes: Éditions Bata Bene, Gallimard. Presses universitaires de Rennes.

Aristóteles (2011). *Poética. Magna Moralia*. Madrid: Gredos. Biblioteca Clásica Gredos.

Ayala Aracil, M. A. (2002[1999]). “El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones”. En *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX: [II Coloquio]*. Barcelona, 20-22 de octubre de 1999, 2002, Pp. 51-58.

- Edición y Prólogo en Blasco, E. (2008). *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos*. Madrid: Ediciones Biblioteca Nueva.

Bachelard, G. (2006[1957]). *La poética del espacio*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Traducción del ruso de Tatiana Bubnova. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Breviarios.

- (1989). *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.

Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Sirmio.

Baquero Escudero, A. L. (2021). “Mauro Pareja, un personaje itinerante en la ficción narrativa de Pardo Bazán”. En *“Et amicitia et magisterio”: Estudios en honor de José*

Manuel González Herrán, Santiago Díaz Lage, Raquel Gutiérrez Sebastián, Javier López Quintáns y Borja Rodríguez Gutiérrez (eds.). Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021. Pp. 73-83. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/et-amicitia-et-magisterio-estudios-en-honor-de-jose-manuel-gonzalez-herran-1052117/>. Consultado por última vez el 12/3/2021.

Baquero Goyanes, M. (1968). “Los cuentos de Azorín”. Madrid: *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 226-227, Octubre-Noviembre 1968, Homenaje a Azorín. Pp. 355-374.

- (2001[1970]). *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia.

Bobes Naves, M. C. (1998). *La novela*. Madrid: Síntesis.

Boccaccio (1988). *El Decameron. Tomo II*. Barcelona: Editors.

Casalmiglia, H.; Tusón, A. (2019[1999]). *Las cosas del decir*. Sexta impresión. Barcelona: Editorial Ariel.

Castilla del Pino, C. (1990). “La construcción del personaje”. En Mayoral, M. (coord.). *El personaje novelesco*. Madrid: Ediciones Cátedra. Pp. 35-43.

Caudet, F. (1995). *Zola, Galdós, Clarín. El naturalismo en Francia y España*. Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.

Cervantes, M. de (1983). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Tomo primero*. Edición de Francisco Rodríguez Marín. Barcelona: Editors.

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Traducción del inglés de Félix Rodríguez. Madrid: Arco Libros.

Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Traducción del italiano de Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen.

- (2011). *Apocalípticos e integrados*. Traducción del italiano Andrés Boglar. Barcelona: Debolsillo.

- (2012). “El texto, el placer, el consumo”. En *De los espejos y otros ensayos*. Traducción del italiano de Cárdenas Moyano. Barcelona: DeBolsillo. Pp. 132-144.

Ferreras, J. I. (1982). “La generación de 1868”. En *Historia y crítica de la literatura española. Tomo V: Romanticismo y Realismo*. Edición de Iris M. Zavala. Dirección de la colección de Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica. Pp. 416-421.

- (1990a [1987]). *La novela en el siglo XIX (Hasta 1868)*. 1ª Reimpresión. Madrid: Taurus.

- (1990b [1988]). *La novela en el siglo XIX (Desde 1868)*. 1ª Reimpresión. Madrid: Taurus.

- Forster, E. M. (1983). *Aspectos de la novela*. Traducción del inglés de Guillermo Lorenzo. Madrid: Debate.
- Frenzel, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Traducción del alemán de Manuel Albella Martín. Madrid: Gredos.
- Frye, N. (1977). *Anatomía de la crítica*. Versión castellana, Edison Simons. Caracas: Monte Ávila Editores.
- García Berrio, A.; Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: Sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Traducción del francés de Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.
- González Herrán, J. M. (2003). "Emilia Pardo Bazán: Historiadora y crítica de la literatura". En *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. Coord. por Ana María Freire López, 2003, Pp. 81-100.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Gullón, G. (1990). *La novela del XIX: Estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V.
- Gullón, R. (1973). *Galdós, novelista moderno*. Madrid: Taurus Ediciones.
- (1979). *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus Ediciones.
- Heidegger, M. (1993[1927]). *El ser y el tiempo*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Herrero, J.; Rodríguez Luis, J. (1982). "La gaviota: Intención y logros de Fernán Caballero". En *Historia y crítica de la literatura española. Volumen V: Romanticismo y Realismo*. Barcelona: Editorial Crítica. Pp. 363-371.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Traducción del alemán de J. A. Gimbernat. Madrid: Taurus.
- (1989). "La estructura apelativa de los textos". En *Estética de la recepción*. Editor: Rainer Warning. Traducido del alemán por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Pp. 133-148. Madrid: Visor.
- James, H. (2001). "La casa de la ficción". En *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Sullà, E. (Editor). Barcelona: Crítica. Pp. 29-30.
- Jauss, R. (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Traducción: Juan Godó Costa y José Luis Gil. Barcelona: Península.

- Jiménez Fraud, A. (1973). *Juan Valera y la generación de 1868*. Madrid: Taurus.
- Juan Ginés, L. J. de (2005). *El espacio en la novela española contemporánea*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Jung, C.G. (1984). “Psicología y poesía”. En *Filosofía de la ciencia literaria*. Madrid: Fondo de cultura económica. Pp. 335-352.
- Kristeva, J. (2001). *Semiótica 1*. 4ª Edición. Traducción del francés de José Martín Arencibia. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lázaro Carreter, F. (1980). “Lázaro y el ciego: del folklore a la novela”. En López Estrada, F. (Ed.) *Historia y crítica de la literatura española II. Siglos de Oro y Renacimiento*. Barcelona: Editorial Crítica. Pp. 362-369.
- Martínez Cachero, J. M. (1999). “La nueva novela de los noventayochistas”. En VV. AA. (1999). *Historia de la literatura española. Volumen III: Siglos XVIII, XIX y XX*. Madrid: Everest.
- Martínez Fernández, J. E. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Mesonero Romanos, R. (1976). *El antiguo Madrid, paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*. Edición Facsímil de 1861. Madrid: Ábaco Ediciones.
- Miralles, E. (1979). *La novela española de la Restauración (1875-1885): Sus formas y enunciados narrativos*. Barcelona: Puvill – Editor.
- Montesinos, J. F. (1980). *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850*. Madrid: Castalia.
- (1982). “Valera, o la ficción libre”. En *Historia y crítica de la literatura española. Volumen V. Romanticismo y realismo*. Al cuidado de Francisco Rico. De José F. Montesinos *Valera, o la ficción libre*, Castalia, Madrid, 1969, páginas 5-12. Pp. 428-433.
- Moreno Fernández, F. (2017). *Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje*. Cuarta edición (1998). Barcelona: Editorial Ariel.
- Ortega y Gasset, J. (1964). *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*. Madrid: Austral.
- Pattison, W. T. (1982). “Etapas del Naturalismo en España”. En *Historia y crítica de la literatura española. Volumen V: Romanticismo y Realismo*. Edición de Iris M. Zavala. Colección dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica.
- Pozzi, G. (1990). *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*. Amsterdam: Rodopi B. V.
- Proust, M. (1970). *Ensayos Literarios, I. (Contra Sainte-Beuve)*. Traducción de José Cano Tembleque. Barcelona: Edhasa.

- (1971). *Ensayos Literarios, II. (Contra Sainte-Beuve)*. Traducción de José Cano Tembleque. Barcelona: Edhasa.
- Riquer, M.; Valverde, J. M. (1970). *Historia de la literatura universal. Volumen 3: del Romanticismo a nuestros días*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Rubio Cremades, E. (2006). *La Regenta, de Clarín*. Madrid: Síntesis.
- (2012[1997]). “La novela histórica del romanticismo español”. En *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, coordinador Guillermo Carnero, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 610-642. En Cervantes Virtual. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-novela-historica-del-romanticismo-espanol/html/14f9d22a-a102-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html#I_0_. Consultado por última vez el 24/3/2019.
- Sabato, E. (1994). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- (2007). *El túnel*. Barcelona: Seix Barral. Colección Booket. Biblioteca Ernesto Sabato.
- Sánchez Alonso, F. (1998). “Teoría del personaje narrativo. (Aplicación a *El amor en tiempos del cólera*)”. En *Didáctica*, nº 10. Madrid: Servicio de Publicaciones de la UCM. Pp. 79-105.
- Sotelo Vázquez, A. (2002). *El Naturalismo en España: crítica y novela*. Salamanca: Ediciones Almar. Biblioteca Filológica.
- Todorov, T. (1973). *Gramática del Decamerón*. Traducido por María Dolores Echeverría. Madrid: Taller de Ediciones.
- Tornero Salinas, A. (2011). *El personaje literario. Historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*. México D.F.: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Torres Bodet, J. (1959). *Balzac*. México D. F.: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- Valles Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- Villanueva, D. (1990). “La recuperación del personaje”. En *El personaje novelesco*. Mayoral, M. (coordinadora). Madrid: Cátedra.
- Warning, R. (1989). (Editor). *Estética de la recepción*. Traducido por Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.
- Zola, E. (1985). *La fortuna de los Rougon. Tomo I*. Traducido por Juan de la Cerda. Barcelona: Editors.
- Zweig, S. (1972). *Balzac*. Traducido por Arístides Gamboa. Barcelona: Ediciones G.P.

ENCICLOPEDIAS, DICCIONARIOS Y OTRAS FUENTES DE CONSULTA

Ancient-Origins (2019). “Tammuz y Jesús: ¿algo más que una conexión lejana?”. 10/3/2018. Recuperado de: <https://www.ancient-origins.es/noticias-historia-personajes-famosos/tammuz-jes%C3%BAs-%C2%BFalgo-m%C3%A1s-que-una-conexi%C3%B3n-lejana-004710>. Consultado por última vez el 13/6/2019.

Delgado, A. (2016). “La «Tía Javiera», la vecina de Villarejo de Salvanés que hizo famosas las rosquillas del santo”. Adrián Delgado. *ABC Madrid*. 13/5/2016. Recuperado de: https://www.abc.es/espana/madrid/abci-javiera-vecina-villarejo-salvanes-hizo-famosas-rosquillas-santo-201605122314_noticia.html. Consultado por última vez el 3/1/2018.

Enciclopedia Católica (2018). *Santa María de Egipto*. Recuperado de: <http://www.encyclopediacatolica.com/m/mariaegipto.htm>. Consultado por última vez el 5/9/2018.

Enciclopedia Universal (2019). Interpretación. *Ser o estar como una malva*. Recuperado de: http://enciclopedia.universal.esacademic.com/228143/ser_o_estar_como_una_malva. Consultado por última vez el 15/2/2019.

Real Academia Española (2018). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición de *neo*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=QOCbSEs>. Consultado por última vez el 24/6/2018.

- (2018b). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición de *neocatolicismo*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=neocatolicismo>. Consultado por última vez el 24/6/2018.

- (2018c). *Diccionario de la Lengua Española*. Significado de *tafetán*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=Yw7fFqN>. Consultado por última vez el 2/7/2018.

- (2018d). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para el adjetivo *cortés*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=B2Le8VA|B2M6bgN>. Consultado por última vez el 22/10/2018.

- (2018e). *Diccionario de la Lengua Española*. Significado para *máximo*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=OeqDmUW>. Consultado por última vez el 14/10/2018.

- (2018f). *Diccionario de la Lengua Española*. Significado para *manso*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=OG8VjE5|OGC8HCQ>. Consultado por última vez el 14/10/2018.

- (2018g). *Diccionario de la Lengua Española*. Significado de *serafín*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=XeGOMMu|XeGdqZJ>. Consultado por última vez el 28/6/2018.

- (2018h). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para *botín*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=5zTsusZj5zTy6cn>. Consultado por última vez el 2/10/2018.
- (2018i). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para *cándido*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=76UgiU7>. Consultado por última vez el 10/10/2018.
- (2018j). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para *ido*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=KuhMad4>. Consultado por última vez el 31/10/2018.
- (2018k). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para *sagrario*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=WzFsfHC>. Consultado por última vez el 31/10/2018.
- (2018l). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para *pez*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=SqyV2F4lSqzysER>. Consultado por última vez el 18/9/2018.
- (2018m). *Diccionario de la Real Academia*. Definición para la palabra *fúcar*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=IY5cfuc>. Consultado por última vez el 13/8/2018.
- (2018n). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para la palabra *porra*. Recuperado de: <http://dle.rae.es/?id=Ti8Fpm1>. Consultado por última vez el 30/3/2018.
- (2019). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para el sustantivo *donaire*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=E7sgtkm>. Consultado por última vez el 3/6/2019.
- (2019b). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para el sustantivo *paradoja*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/paradoja#Rplrgi1>. Consultado por última vez el 25/12/2019.
- (2019c). *Diccionario de la Lengua Española*. Significado para *augusto-a*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=4OAhPBj>. Consultado por última vez el 27/3/2019.
- (2019d). *Diccionario de la Lengua Española*. Significado para *malandrín*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=Nz3Jqpx>. Consultado por última vez el 9/4/2019.
- (2019e). *Diccionario de la Lengua Española*. Significado para *bailón*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=4ngQVj1>. Consultado por última vez el 29/4/2019.
- (2019f). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para *león*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/?id=N8kxj1H>. Consultado por última vez el 22/2/2019.
- (2020). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para el sustantivo *hominicaco*. Recuperado de: <https://dle.rae.es/hominicaco?m=form>. Consultado por última vez el 15/4/2020.
- (2021). *Diccionario de la Lengua Española*. Definición para el adjetivo perfecto-a. Recuperado de: <https://dle.rae.es/perfecto?m=form>. Consultado por última vez el 9/4/2021.

APÉNDICES

Anexo I

Listado de personajes ficcionales recurrentes en novelas contemporáneas de Galdós (142)

- **Aguado (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1055)
- **Águila, Cruz del (3)** – *Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1055)
- **Águila, Fidela del (3)** – *Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1055)
- **Águila, Rafael del (3)** – *Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1056)
- **Álvarez Tuñón y Caballero, Don Antonio (6)** – *Lo prohibido, La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio, Tristana, Halma* (p. 1065)
- **Amador, José (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1066)
- **Ándara (Ana de Ara) (2)** – *Nazarín, Halma* (p. 1068)
- **Argüelles Mora (3)** – *Miau, Torquemada en el Purgatorio, Ángel Guerra* (p. 1072)
- **Arias Ortiz (2*)** – *El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta* (p. 1073)
- **Arnaiz («El Gordo») (3)** – *Tormento, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1074)
- **Bailón, José (4)** – *Realidad, Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz, Ángel Guerra* (p. 1083)
- **Ballester, Pepita (2*)** – *Fortunata y Jacinta, Miau* (p. 1085)
- **Bárbara (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1085)
- **Barragán, Señora de (Doña Bárbara) (2*)** – *Lo prohibido, Realidad* (p. 1087)
- **Beatriz (2)** – *Nazarín, Halma* (p. 1087)
- **Bringas y Caballero, Don Francisco (3)** – *Tormento, La de Bringas, Ángel Guerra* (p. 1097)
- **Bringas y Pipaón, Isabelita (2)** – *Tormento, La de Bringas* (p. 1099)
- **Bringas y Pipaón, Paquito (2)** – *Tormento, La de Bringas* (p. 1099)
- **Bueno de Guzmán, Eloísa (2*)** – *Lo prohibido, Torquemada y San Pedro* (p. 1101)
- **Bueno de Guzmán, José María (3)** – *Lo prohibido, La incógnita, Ángel Guerra* (p. 1103)
- **Bueno de Guzmán, María Juana (3)** – *Lo prohibido, Torquemada y San Pedro, Ángel Guerra* (p. 1103)
- **Bueno de Guzmán y Ataide, Don Serafín (2*)** – *Lo prohibido, Ángel Guerra* (p. 1106)
- **Caballero, Don Agustín (2)** – *Tormento, La de Bringas* (p. 1108)
- **Calderón de la Barca, José (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1113)
- **Calvo, Viuda de (Doña Serafina) (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1113)

- **Caña, Don Basilio Andrés de la (4)** – *El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta, Miau, Ángel Guerra* (p. 1116)
- **Caña, Las de la (2*)** – *La de Bringas, Fortunata y Jacinta* (p. 1118)
- **Casa-Muñoz, Marqués de (3)** – *Fortunata y Jacinta, Miau, Ángel Guerra* (p. 1122)
- **Centeno, Felipe (4)** – *Marianela, La familia de León Roch, El doctor Centeno, Tormento* (p. 1129)
- **Centeno, Pepina (2*)** – *Marianela, El doctor Centeno* (p. 1130)
- **Cienfuegos, Juan Antonio (2*)** – *El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta* (p. 1133)
- **Cimarra, Federico (6)** – *La familia de León Roch, El amigo Manso, Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1134)
- **Cisneros, Augusta (Agustina) (3)** – *La incógnita, Realidad, Torquemada y San Pedro* (p. 1136)
- **Cisneros, Don Carlos María de (4)** – *La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1137)
- **Claudia (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1139)
- **Cordero, Segundo (2*)** – *Tormento, Fortunata y Jacinta* (p. 1144)
- **Cortés, Doña Claudia (2)** – *El doctor Centeno, Tormento* (p. 1146)
- **Costa y Sainz del Bardal, Francisco de Paula de la (2*)** – *El amigo Manso, Realidad* (p. 1146)
- **Cucúrbitas, Don Francisco (3)** – *La familia de León Roch, La de Bringas, Miau* (p. 1149)
- **Cucúrbitas, La de (2*)** – *La de Bringas, Miau* (p. 1150)
- **Delgado, Jesús (2)** – *El doctor Centeno, Lo prohibido*
- **Doña Perfecta (2*)** – *Doña Perfecta, La familia de León Roch*
- **Eponina – (2*)** *La desheredada, La de Bringas* (p. 1165)
- **ExMinistro – (2)** *La incógnita, Realidad* (p. 1172)
- **Fúcar, Don Pedro (Marqués de Casa-Fúcar) (3)** – *La familia de León Roch, El amigo Manso, Lo prohibido* (p. 1183)
- **Fúcar, Pepa (Marquesa de) (2*)** – *La familia de León Roch, Lo prohibido* (p. 1183)
- **García Grande, Doña Cándida, Viuda de (3)** – *El amigo Manso, Tormento, La de Bringas* (p. 1187)
- **Godoy de Hinojosa, Doña Isabel (3)** – *El doctor Centeno, Tormento, Lo prohibido* (p. 1192)
- **Golfín, Teodoro (2*)** – *Marianela, La de Bringas* (p. 1193)
- **González, Frasquito (2*)** – *Doña Perfecta, La incógnita* (p. 1195)
- **Gravelinas, Duquesa de (2*)** – *Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1196)
- **Horacio, Don (2*)** – *Fortunata y Jacinta, Torquemada en la Hoguera* (p. 1205)
- **Horro, Don Rafael del (2*)** – *Gloria, La de Bringas* (p. 1206)
- **Ido del Sagrario, Don José (4)** – *El doctor Centeno, Tormento, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1206)
- **Ido del Sagrario, Rosa (3)** – *El doctor Centeno, Tormento, Fortunata y Jacinta* (p. 1207)
- **Infante, Manolo (4)** – *La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio, Halma* (p. 1208)
- **Irene (3)** – *El amigo Manso, La de Bringas, Torquemada en el Purgatorio* (p. 1209)
- **Lantigua, Don Buenaventura de (2*)** – *Gloria, La de Bringas* (p. 1225)
- **Lantigua, Don Juan de (3)** – *Gloria, La de Bringas, Fortunata y Jacinta* (p. 1225)

- **Lantigua, Doña Serafina de (2*)** – *Gloria, La de Bringas* (p. 1226)
- **Lantigua, Gloria de – (2*)** *Gloria, La de Bringas* (p. 1227)
- **Malibrán y Orsini, Cornelio (3)** – *La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio* (p. 1239)
- **Malvina, Doña (3)** – *Fortunata y Jacinta, Torquemada en la hoguera, Tristana* (p. 1240)
- **Manso, Máximo (3)** – *El amigo Manso, La de Bringas, Ángel Guerra* (p. 1243)
- **Marianela (2*)** – *Marianela, El doctor Centeno* (p. 1247)
- **Medina, Cristóbal (3)** – *Lo prohibido, Torquemada en el Purgatorio, Ángel Guerra* (p. 1253)
- **Miquis, Alejandro (3)** – *La desheredada, El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta* (p. 1260)
- **Miquis, Augusto (8)** – *La desheredada, El amigo Manso, El doctor Centeno, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Torquemada y San Pedro, Ángel Guerra, Tristana* (p. 1260)
- **Mompous y Bruil, Señor (3)** – *Tormento, La de Bringas, Lo prohibido* (p. 1262)
- **Monte-Cármenes, Conde de (4)** – *La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio, Halma* (p. 1265)
- **Montes, Don Leopoldo (3)** – *El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta, Miau* (p. 1266)
- **Moreno Rubio, Pepe (7)** – *La familia de León Roch, El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Ángel Guerra* (p. 1268)
- **Morla, General Don Francisco (3)** – *Lo prohibido, Torquemada en el Purgatorio, Halma* (p. 1270)
- **Muñoz y Nones, Don Francisco (4)** – *La desheredada, El doctor Centeno, La de Bringas, Lo prohibido* (p. 1274)
- **Muñoz y Nones, La de (2*)** – *La desheredada, Lo prohibido* (p. 1275)
- **Nazarín, Zaharín, Nazario (2)** – *Nazarín, Halma* (p. 1277)
- **Nicanora, Doña (3)** – *El doctor Centeno, Tormento, Fortunata y Jacinta* (p. 1279)
- **Nones, Padre Juan Manuel (3)** – *Tormento, Fortunata y Jacinta, La incógnita* (p. 1282)
- **Onésimo, Joaquín (3)** – *La familia de León Roch, La desheredada, La de Bringas* (p. 1285)
- **Orozco, Tomás (4)** – *La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1287)
- **Pacheco, Guillermina (2*)** – *Fortunata y Jacinta, Misericordia* (p. 1289)
- **Peña y Rico, Manolo (3)** – *El amigo Manso, Lo prohibido, Torquemada en el Purgatorio* (p. 1303)
- **«Peri», Leonor, La (3)** – *Fortunata y Jacinta, La incógnita, Realidad* (p. 1305)
- **Pez, Don Manuel José Ramón del (10)** – *La desheredada, El amigo Manso, Tormento, La de Bringas, Fortunata y Jacinta, Miau, La incógnita, Realidad, Torquemada en la cruz, Ángel Guerra* (p. 1307)
- **Pez, Joaquín del (5)** – *La desheredada, Tormento, La de Bringas, Fortunata y Jacinta, La incógnita.*
- **Pez, Josefa y Rosita del (3)** – *La desheredada, El amigo Manso, La de Bringas* (p. 1310)
- **Pintado, León (2*)** – *Fortunata y Jacinta, Ángel Guerra* (p. 1313)
- **Pipaón, Don Juan Bragas de (2*)** – *La desheredada, La de Bringas* (p. 1314)
- **Pipaón [La de], Carolina (2*)** – *La desheredada, La de Bringas* (p. 1315)
- **Pipaón de la Barca, Doña Rosalía (4)** – *Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Ángel Guerra* (p. 1315)

- **Polentinos, Don Cayetano (3)** – *Doña Perfecta, La familia de León Roch, La incógnita* (p. 1318)
- **Polo y Cortés, Marcelina (2)** – *El doctor Centeno, Tormento* (p. 1320)
- **Polo y Cortés, Don Pedro (2)** – *El doctor Centeno, Tormento* (p. 1321)
- **Porreño, Salomé (2*)** – *La Fontana de Oro, El audaz* (p. 1325)
- **Quevedo (4)** – *Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1329)
- **Quijano-Quijada, Don Santiago (2*)** – *La desheredada, El doctor Centeno* (p. 1329)
- **Relimpio, Melchor (2*)** – *La desheredada, Fortunata y Jacinta* (p. 1336)
- **Roch, León (4)** – *La familia de León Roch, El amigo Manso, La de Bringas, Lo prohibido* (p. 1343)
- **Rodríguez, Severiano (3)** – *Lo prohibido, Torquemada en el Purgatorio, Halma* (p. 1345)
- **Rubín, Doña Guadalupe (4)** – *Fortunata y Jacinta, Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio* (p. 1350)
- **Rubín, Juan Pablo (3)** – *Fortunata y Jacinta, Miau, Ángel Guerra* (p. 1351)
- **Rubín, Nicolás (3)** – *Fortunata y Jacinta, Torquemada en la cruz, Nazarín* (p. 1354)
- **Rufete, Isidora (2*)** – *La desheredada, Torquemada en la hoguera* (p. 1354)
- **Ruiz, Federico (3)** – *El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta, Miau* (p. 1356)
- **Ruiz-Donoso, Don José (3)** – *Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1357)
- **Ruiz-Ochoa, Don Valeriano (3)** – *Fortunata y Jacinta, Realidad, Torquemada en el Purgatorio* (p. 1358)
- **Samaniego, Cándido (2*)** – *Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1363)
- **San Salomé, Pilar, Marquesa de (7)**– *La familia de León Roch, La desheredada, La de Bringas, Lo prohibido, La incógnita, Torquemada en el Purgatorio, Halma* (p. 1368)
- **Sánchez-Botín, Don Alejandro (6)** – *La desheredada, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Miau, Torquemada en el Purgatorio* (p.1369)
- **Sánchez y Emperador (2)** – *El doctor Centeno, Tormento* (p. 1370)
- **Sánchez Emperador, Amparo (3)** – *El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas* (p. 1371)
- **Sánchez Emperador, Refugio (4)** – *El doctor Centeno, Tormento, La de Bringas, Fortunata y Jacinta* (p. 1371)
- **Santanita, Luis (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1375)
- **Saturna (Saturnina), Doña (2)** – *El doctor Centeno, Tormento* (p. 1376)
- **Serrano, Señora de (2)** – *Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1381)
- **Silvia, Doña (3)** – *Fortunata y Jacinta, Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz* (p. 1382)
- **Sudre, Don Agustín Luciano de (Marqués de Tellería) (4)** – *La familia de León Roch, El amigo Manso, La de Bringas, Lo prohibido* (p. 1387)
- **Sudre, Gustavo (4)** - *La familia de León Roch, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1387)
- **Sudre, Leopoldo (Polito) (6)** - *La familia de León Roch, El amigo Manso, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Halma* (p. 1388)

- **Sudre, Luis Gonzaga (2*)** – *La familia de León Roch, La de Bringas* (p. 1389)
- **Sudre, María Egipcíaca (2*)** – *La familia de León Roch, La de Bringas* (p. 1389)
- **Tafetán, Don Juan (2*)** – *Doña Perfecta, La incógnita* (p. 1392)
- **Taramundi, Marqués de (José María Manso) (4)** – *El amigo Manso, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro, Ángel Guerra* (p. 1392)
- **Tellería, Marquesa de [Milagros Sánchez-Botín] (8)** – *La familia de León Roch, El amigo Manso, Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Realidad, Torquemada en la hoguera* (p. 1393)
- **Torquemada, Francisco (9)** – *El doctor Centeno, La de Bringas, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, Realidad, Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1400)
- **Torquemada, Rufina (5)** – *Fortunata y Jacinta, Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz, Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1401)
- **Torquemada, Valentín [1er hijo] (2)** – *Torquemada en la hoguera, Torquemada en la cruz* (p. 1401)
- **Torquemada, Valentín [2º hijo] (2)** – *Torquemada en el Purgatorio, Torquemada y San Pedro* (p. 1403)
- **Torres, Gonzalo (4)** – *Tormento, La de Bringas, Lo prohibido, Torquemada en el Purgatorio* (p. 1405)
- **Trastamara, Pepito (2*)** – *Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1406)
- **Trujillo (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1408)
- **Trujillo, Pepe (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1409)
- **Trujillo y Fernández, Ramón (3)** – *Tormento, Lo prohibido, Fortunata y Jacinta* (p. 1409)
- **Trujillo, Teresa (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1409)
- **Trujillo, Victoria (2*)** – *Lo prohibido, Realidad* (p. 1409)
- **Viera, Clotilde (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1418)
- **Viera, Federico (3)** – *La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio* (p. 1419)
- **Viera, Joaquín (2)** – *La incógnita, Realidad* (p. 1420)
- **Villaamil, Ramón (2*)** – *Fortunata y Jacinta, Miau* (p. 1421)
- **Villalonga, Jacinto María (6)** – *Lo prohibido, Fortunata y Jacinta, La incógnita, Realidad, Torquemada en el Purgatorio, Halma* (p. 1422)
- **Yébenes, Marqués de (2*)** – *Cassandra, El caballero encantado* (p. 1425)
- **Zalamero (2*)** – *El doctor Centeno, Fortunata y Jacinta* (p. 1426)

Personajes de recurrencia simple –dos apariciones–: **71**

Personajes de recurrencia simple –dos apariciones–, excluidas series: **40**

Personajes de recurrencia múltiple –tres o más apariciones–, excluidas series: **52**

Personajes de especial recurrencia (aparecen subrayados) –cinco o más apariciones–: **13**

Don Antonio Álvarez Tuñón y Caballero (6), Federico Cimarra (6), Augusto Miquis (8), Pepe Moreno Rubio (7), Don Manuel José Ramón del Pez (10), Joaquín del Pez (5), Marquesa de San Salomó (7), Don Alejandro Sánchez-Botín (6), Leopoldo Sudre (6), Marquesa de Tellería (8), Francisco Torquemada (9), Rufina Torquemada (5), Jacinto María Villalonga (6).

Fuente bibliográfica tomada como referencia:

Pérez Galdós, Benito (1990). *Obras completas. Volumen IV. Cuentos. Teatro*. 4ª reimpresión. Aguilar. Madrid.

Novelas con la presencia de personajes recurrentes, número de estos y sus nombres (subrayados, los de especial recurrencia)

Total de personajes recurrentes galdosianos: 142

1. 1870 – ***La Fontana de Oro***: 1
Salomé Porreño.
2. 1871 – ***El audaz***: 1
Salomé Porreño.
3. 1876 - ***Doña Perfecta***: 4
Frasquito González, Cayetano Polentinos, Doña Perfecta, Juan Tafetán.
4. 1877 – ***Gloria***: 5
Rafael del Horro, Buenaventura de Lantigua, Juan de Lantigua, Serafina de Lantigua, Gloria de Lantigua.
5. 1878 – ***Marianela***: 4
Celipín Centeno, Pepina Centeno, Teodoro Golfín, Marianela.
6. 1878 - ***La familia de León Roch***: 17
Celipín Centeno, Federico Cimarra, Francisco Cucúrbitas, Don Pedro Fúcar, Pepa Fúcar, Pepe Moreno Rubio, Joaquín Onésimo, Cayetano Polentinos, Doña Perfecta, León Roch, Pilar (marquesa de San Salomó), Luciano (marqués de Tellería), Gustavo Sudre, Leopoldo Sudre, Luis Gonzaga Sudre, María Egipcíaca Sudre, Milagros (marquesa de Tellería).
7. 1881 - ***La desheredada***: 16
Eponina, Alejandro Miquis, Augusto Miquis, Francisco Muñoz y Nones, La de Muñoz y Nones, Joaquín Onésimo, Manuel José Ramón del Pez, Joaquín del Pez, Josefa y Rosita del Pez, Juan Bragas de Pipaón, Carolina Pipaón, Santiago Quijano-Quijada, Melchor Relimpio, Isidora Rufete, Pilar (marquesa de San Salomó), Alejandro Sánchez-Botín.

8. 1882 - ***El amigo Manso***: 15

Federico Cimarra, Francisco de Paula de la Costa y Sainz del Bardal, Pedro (marqués de Casa-Fúcar), Doña Cándida García Grande, Irene, Máximo Manso, Augusto Miquis, Manolo Peña y Rico, Don Manuel José Ramón del Pez, Josefa y Rosita del Pez, León Roch, Marqués de Tellería (Agustín Luciano Sudre), Leopoldo Sudre, Marqués de Taramundi (José María Manso), Marquesa de Tellería.

9. 1883 - ***El doctor Centeno***: 27

Arias Ortiz, Basilio Andrés de la Caña, Celipín Centeno, Pepina Centeno, Juan Antonio Cienfuegos, Claudia Cortés, Jesús Delgado, Isabel Godoy de Hinojosa, José Ido del Sagrario, Rosa Ido del Sagrario, Marianela, Alejandro Miquis, Augusto Miquis, Leopoldo Montes, Pepe Moreno Rubio, Francisco Muñoz y Nones, Doña Nicanora, Marcelina Polo y Cortés, Pedro Polo y Cortés, Santiago Quijano-Quijada, Federico Ruiz, Sánchez y Emperador, Amparo Sánchez Emperador, Refugio Sánchez y Emperador, Saturnina, Francisco Torquemada, Zalamero.

10. 1884 - ***Tormento***: 29

Arnaiz, Francisco Bringas y Caballero, Isabelita Bringas y Pipaón, Paquito Bringas y Pipaón, Agustín Caballero, Celipín Centeno, Federico Cimarra, Segundo Cordero, Claudia Cortés, Cándida García Grande, Isabel Godoy de Hinojosa, José Ido del Sagrario, Rosa Ido del Sagrario, Señor Mompous y Bruil, Pepe Moreno Rubio, Doña Nicanora, Padre Juan Manuel Nones, Manuel José Ramón del Pez, Joaquín del Pez, Rosalía Pipaón de la Barca, Marcelina Polo y Cortés, Pedro Polo y Cortés, Sánchez y Emperador, Amparo Sánchez y Emperador, Refugio Sánchez y Emperador, Saturnina, la marquesa de Tellería, Gonzalo Torres, Ramón Trujillo y Fernández.

11. 1884 - ***La de Bringas***: 41

Francisco Bringas y Caballero, Isabelita Bringas y Pipaón, Paquito Bringas y Pipaón, Agustín Caballero, Las de la Caña, Federico Cimarra, Francisco Cucúrbitas, la de Cucúrbitas, Eponina, Cándida García Grande, Teodoro Golfín, Rafael del Horro, Irene, Buenaventura de Lantigua, Juan de Lantigua, Serafina de Lantigua, Gloria de la Lantigua, Máximo Manso, Señor Mompous y Bruil, Pepe Moreno Rubio, Francisco Muñoz y Nones, Joaquín Onésimo, Manuel José Ramón del Pez, Joaquín del Pez, Josefa y Rosita del Pez, Juan Bragas de Pipaón, Carolina Pipaón, Rosalía Pipaón de la Barca, marquesa de San Salomó, Alejandro Sánchez Botín, Amparo Sánchez Emperador, Refugio Sánchez Emperador, marqués de Tellería, Gustavo Sudre, Leopoldo Sudre, Luis Gonzaga Sudre, María Egipcíaca Sudre, marquesa de Tellería, Francisco Torquemada, Gonzalo Torres, Ramón Trujillo y Fernández.

12. 1885 - ***Lo prohibido***: 38

Antonio Álvarez Tuñón y Caballero, Arnaiz, Señora de Barragán, Eloísa Bueno de Guzmán, José María Bueno de Guzmán, María Juana Bueno de Guzmán, Serafín Bueno de Guzmán y Ataide, Federico Cimarra, marqués de Casa-Fúcar, Jesús Delgado, marquesa de Fúcar, Isabel Godoy de

Hinojosa, duquesa de Gravelinas, José Ido del Sagrario, Cristóbal Medina, Augusto Miquis, Señor Mompous y Bruil, Pepe Moreno Rubio, general Francisco Morla, Francisco Muñoz y Nones, la de Muñoz y Nones, Manolo Peña y Rico, Rosalía Pipaón de la Barca, León Roch, Severiano Rodríguez, Cándido Samaniego, marquesa de San Salomó, Alejandro Sánchez-Botín, marqués de Tellería, Gustavo Sudre, Leopoldo Sudre, marquesa de Tellería, Francisco Torquemada, Gonzalo Torres, Pepito Trastamara, Ramón Trujillo y Fernández, Victoria Trujillo, Jacinto María Villalonga.

13. 1887 - ***Fortunata y Jacinta***: 46

Arias Ortiz, Arnaiz, Pepita Ballester, Basilio Andrés de la Caña, las de la Caña, marqués de Casa-Muñoz, Juan Antonio Cienfuegos, Federico Cimarra, Segundo Cordero, duquesa de Gravelinas, Don Horacio, José Ido del Sagrario, Rosa Ido del Sagrario, Juan de Lantigua, Doña Malvina, Alejandro Miquis, Augusto Miquis, Leopoldo Montes, Pepe Moreno Rubio, Doña Nicanora, Padre Juan Manuel Nones, Guillermina Pacheco, Leonor «la Peri», Manuel José Ramón del Pez, Joaquín del Pez, León Pintado, Melchor de Relimpio, Guadalupe Rubín, Juan Pablo Rubín, Nicolás Rubín, Federico Ruiz, Valeriano Ruiz-Ochoa, Cándido Samaniego, Alejandro Sánchez-Botín, Refugio Sánchez Emperador, Doña Silvia, Gustavo Sudre, Leopoldo Sudre, marquesa de Tellería, Francisco Torquemada, Rufina Torquemada, Pepito Trastamara, Ramón Trujillo y Fernández, Ramón Villaamil, Jacinto María Villalonga, Zalamero.

14. 1888 – ***Miau***: 12

Argüelles Mora, Pepita Ballester, Basilio Andrés de la Caña, marqués de Casa-Muñoz, Francisco Cucúrbitas, la de Cucúrbitas, Leopoldo Montes, Manuel José Ramón del Pez, Juan Pablo Rubín, Federico Ruiz, Alejandro Sánchez-Botín, Ramón Villaamil.

15. 1889 - ***La incógnita***: 31

Aguado, Antonio Álvarez Tuñón y Caballero, José Amador, Bárbara, José María Bueno de Guzmán, viuda de Calvo, Agustina Cisneros, José Calderón de la Barca, Carlos María de Cisneros, Claudia, Frasquito González, Manolo Infante, Cornelio Malibrán y Orsini, conde de Monte-Cármenes, Padre Juan Manuel Nones, Ex Ministro, Tomás Orozco, La «Peri», Manuel José Ramón del Pez, Joaquín del Pez, Cayetano Polentinos, marquesa de San Salomó, Luis Santanita, Juan Tafetán, Trujillo, Pepe Trujillo, Teresa Trujillo, Clotilde Viera, Federico Viera, Joaquín Viera, Jacinto María Villalonga.

16. 1889 – ***Realidad***: 31

Aguado, Antonio Álvarez Tuñón y Caballero, José Amador, José Bailón, Bárbara, Señora de Barragán, José Calderón de la Barca, viuda de Calvo, Agustina Cisneros, Carlos María de Cisneros, Claudia, Ex Ministro, Francisco de Paula de la Costa y Sainz del Bardal, Manolo Infante, Cornelio Malibrán y Orsini, conde de Monte-Cármenes, Tomás Orozco, La «Peri», Manuel José Ramón del Pez, Valeriano Ruiz-Ochoa, Luis Santanita, marquesa de Tellería, Francisco Torquemada, Trujillo, Pepe Trujillo, Teresa Trujillo, Victoria Trujillo, Clotilde Viera, Federico Viera, Joaquín Viera, Jacinto María Villalonga.

17. 1889 - ***Torquemada en la hoguera***: 11
José Bailón, Don Horacio, Doña Malvina, Quevedo, Guadalupe Rubín, Isidora Rufete, Doña Silvia, marquesa de Tellería, Francisco Torquemada, Rufina Torquemada, Valentín Torquemada [1er hijo].
18. 1891 - ***Ángel Guerra***: 17
Argüelles Mora, José Bailón, Francisco Bringas y Caballero, José María Bueno de Guzmán, María Juana Bueno de Guzmán, Serafín Bueno de Guzmán y Ataide, Basilio Andrés de la Caña, marqués de Casa-Muñoz, Máximo Manso, Cristóbal Medina, Augusto Miquis, Juan Pablo Rubín, Pepe Moreno Rubio, Manuel José Ramón del Pez, León Pintado, Rosalía Pipaón de la Barca, marqués de Taramundi (José María Manso).
19. 1892 - ***Tristana***: 3
Antonio Álvarez Tuñón y Caballero, Doña Malvina, Augusto Miquis.
20. 1893 - ***Torquemada en la cruz***: 13
Cruz del Águila, Fidela del Águila, Rafael del Águila, José Bailón, Manuel José Ramón del Pez, Quevedo, Guadalupe Rubín, Nicolás Rubín, José Ruiz-Donoso, Doña Silvia, Francisco Torquemada, Rufina Torquemada, Valentín Torquemada [1er hijo],
21. 1894 - ***Torquemada en el Purgatorio***: 29
Cruz del Águila, Fidela del Águila, Rafael del Águila, Antonio Álvarez Tuñón y Caballero, Argüelles Mora, Carlos María de Cisneros, Manolo Infante, Irene, Cornelio Malibrán y Orsini, Cristóbal Medina, conde de Monte-Cármenes, general Francisco Morla, Tomás Orozco, Manolo Peña y Rico, Quevedo, Severiano Rodríguez, Guadalupe Rubín, José Ruiz-Donoso, Valeriano Ruiz-Ochoa, marquesa de San Salomó, Alejandro Sánchez-Botín, Señora de Serrano, marqués de Taramundi (José María Manso), Francisco Torquemada, Rufina Torquemada, Valentín Torquemada [2º hijo], Gonzalo Torres, Federico Viera, Jacinto María Villalonga.
22. 1895 - ***Nazarín***: 4
Ándara, Beatriz, Nazarín, Nicolás Rubín.
23. 1895 - ***Halma***: 11
Antonio Álvarez Tuñón y Caballero, Ándara, Beatriz, Manolo Infante, conde de Monte-Cármenes, general Francisco Morla, Nazarín, Severiano Rodríguez, marquesa de San Salomó, Leopoldo Sudre, Jacinto María Villalonga.
24. 1895 - ***Torquemada y San Pedro***: 16

Cruz del Águila, Fidela del Águila, Rafael del Águila, Eloísa Bueno de Guzmán, María Juana Bueno de Guzmán, Agustina Cisneros, Carlos María de Cisneros, Augusto Miquis, Tomás Orozco, Quevedo, José Ruiz-Donoso, Señora de Serrano, marqués de Taramundi (José María Manso), Francisco Torquemada, Rufina Torquemada, Valentín Torquemada [2º hijo].

25. 1897 – ***Misericordia***: 1

Guillermina Pacheco.

26. 1905 – ***Casandra***: 2

Marqués de Yébenes.

27. 1909 – ***El caballero encantado***: 1

Marqués de Yébenes.

Novelas sin personajes recurrentes (innecesarias para este estudio):

- 1870 – *La sombra*
- 1892 – *La loca de la casa*
- 1897 – *El abuelo*
- 1915 – *La razón de la sinrazón*