

EL SENTIDO DE LO MUSEÍSTICO EN EL REALISMO Y NATURALISMO DE LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

Soledad Pérez Mateo

Museo Romántico

1.- El espacio interior, más allá de una “unidad descriptiva”

La vivienda, en su condición de espacio museístico, es el propósito de este trabajo, que constata que ha sido tratada escasamente dentro de la abundancia de descripciones de “interiores” (personas, clases, lugares, instituciones) que caracteriza al Realismo y Naturalismo de la novela española del siglo XIX, que nos ofrece una serie de “unidades descriptivas” (Miralles, 1979: 239), de las cuales la casa es una de las mejor definidas. Dicha condición de espacio museístico se revela en tres aspectos fundamentales: la disposición de objetos en las diferentes estancias de la casa, la existencia de una sala que contiene las colecciones de su morador y el habitante como coleccionista.

1.1. La presencia de objetos en las estancias

Al primero de los aspectos la novela del siglo XIX le ha dedicado una mayor atención aunque, sin embargo, en ella hay una ausencia de análisis e interpretación del significado de los espacios de las viviendas burguesas españolas del siglo XIX a la luz de su condición de espacio musealizado, que revela la posición social y el gusto de la época. La ideología de la domesticidad del ochocientos reside en el concepto de refugio, frente a las dificultades y trastornos sociales causados por la revolución industrial. Por su contenido, se distinguen con claridad las viviendas lujosas (caserones aristocráticos, hogares burgueses) y las modestas (casas humildes). Moradas de clase alta como el palacio del padre de Anselmo (Pérez Galdós, *La sombra*, 1870), la casa de las Porreño (Pérez Galdós, *La Fontana de Oro*, 1870), el palacio del marqués de Fúcar (Pérez Galdós, *La familia de León Roch*, 1878), la casa de don Lope (Pérez Galdós, *Tristana*, 1892), la vivienda de Isidora Rufete (Pérez Galdós, *La desheredada*, 1881) o de condición modesta como la de La Urraca (Pardo Bazán, *Coleccionista*, 1905) o la de la familia Bringas (Pérez Galdós, *La de Bringas*, 1884). Estas novelas nos ofrecen sugestivas imágenes de interiores domésticos como si se trataran de museos, al margen

de la condición social de los individuos que los habitan. Más allá de la tradicional sala, alcoba o salón, aparecen estancias denominadas *Billiard Room*, *Boudoir*, *Fumoir*, *Hall*, *Serre*, *Living*, Salón Amarillo, Salón Oriental, con objetos que se repiten con insistencia (muebles, cuadros, tapices). A la bipolaridad de ámbitos –lo público y lo privado- se añade la bipolaridad de géneros -lo masculino y lo femenino-. El espacio dedicado al hombre es prácticamente público (sala de billar, sala de fumar, despacho o biblioteca) mientras que el de la mujer es más íntimo (*boudoir*, salón de visitas, *serre*). Estas estancias perduran hasta el siglo XX, como lo revelan las ilustraciones de *Los Salones de Madrid* (1950), y aparecen ejemplificadas a la perfección en dos hermosos museos: el Museo Romántico y el Museo Cerralbo, ambos en Madrid, y en Can Marquès, la única casa señorial que se puede visitar en la actualidad en Palma, ambientadas según el gusto del momento y que contemplan una sucesión de salas y galerías: cada una de ellas constituye un auténtico museo, cuyos diferentes detalles muestran el sentido decorativo de sus habitantes.

El uso que la novela hace de la casa como generador de emociones y caracterizador de personajes no es un hecho únicamente español, sino que está generalizado en la literatura occidental y no sólo en la narrativa sino también en la filosofía y en el teatro. Las descripciones de las viviendas o bien revelan la condición social y el carácter del personaje o bien son simplemente informativas (Miralles, 1979: 254), pero autores como Lukács fueron más allá al relacionar el equipamiento de estos interiores con el “amueblamiento” mental (1970: 616-30), es decir, el interior de la casa y del individuo. Esta relación se revela, por ejemplo, en la casa de doña Lupe, cuyo gabinete respondía a su carácter dominante; en el estrambótico laboratorio de Anselmo, paralelo a su desorden interior, o la amplitud y silencio de la vivienda de Feijóo, acorde con su naturaleza pacífica. Las formas de habitar del Antiguo Régimen no desaparecen hasta bien avanzado el siglo y se manifiestan, por ejemplo, en el protagonismo otorgado al salón, que es el espacio que suele concentrar la mayor parte de la decoración, sobre todo en los de la antigua aristocracia, que expone “las joyas del pasado, tapices, armaduras, cuadros y graciosas fruslerías, bandejas repujadas, damasco de apagado color, majestuosos retratos, bargueños y muebles de concha (...)” (Rodríguez Escalera, 1950: 12), o en objetos como relojes o muebles, que llegan a obstaculizar la vida cotidiana de sus habitantes, como los de la casa de las Porreño (Pérez Galdós, *La Fontana de Oro*, 1870), incapaces de adaptarse a la nueva taxonomía del siglo burgués. La casa de los Santa Cruz (Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, 1886-1887) es, por el

contrario, uno de los ejemplos más claros del ámbito de las nuevas clases adineradas, con la presencia del salón, el gabinete de Barbarita, la alcoba o el despacho. Su equivalente visual se podría encontrar, por ejemplo, en pinturas como los cuadros de Joaquín D. Bécquer (“La lectura del “Padre Cobos” en un salón burgués, 1856, colección particular, Sevilla) o de Sébastien-Charles Giraud (“Interior de un Salón en la rue de Gramont”, 1858, Colección Privada/Bridgeman Art Library). Esta nueva forma de habitar es objeto de sátira en un conocido periódico, “The Levels of Parisian Society” (1845), que revela la separación social a través de la diferenciación de espacios, igual que en el apartamento parisino de la novela de Zola, *Pot-Bouille* (1884). La vivienda de la burguesía pierde el carácter “aristocrático” para convertirse en una casa-tipo propia de una oligarquía del dinero: el alarde de riqueza era una prueba de dignidad, por lo que se tiende a reflejar una opulencia más ficticia que real.

Este proceso se realiza de forma gradual, ya que se constata la pervivencia de viviendas aristocráticas, como la casa de las Porreño o el palacio del padre de Anselmo. En el caso de las Porreño: “(...) Pero si en el exterior ni en la entrada no se encontraba cosa alguna que revelase el altísimo origen de sus habitantes, en el interior, por el contrario, había mil objetos que inspiraban a la vez curiosidad y respeto” (Pérez Galdós, 1964: 71). El palacio del padre de Anselmo, un caserón madrileño del siglo XIX, aparece como un imposible: “más que delirio de un poderoso, era su casa la realización de un sueño de artista, delirio simbolizado en la opulencia, verdadera estética del millón (*lleno de*) “columnas, jaspes, cariátides y otras mil baratijas (...) más que un museo es la parte visible de la casa (...)” (Pérez Galdós, 1949b: 192-193). En el centro del edificio, bajo una bóveda, se disponían esculturas, modelo expositivo que tuvo uno de sus paradigmas en la Tribuna de los Uffizi y que llega hasta nuestros días, en la iglesia de Nuestro Padre Jesús en Murcia, considerada como un joyero de esculturas desde el siglo XIX.

1.2. El museo interior

El segundo aspecto se explicita en el mundo del gabinete, donde se reúne una colección de objetos, ampliando el tradicional significado del gabinete como lugar de recibimiento y cuyos precedentes se encontrarían en los *studiolos* del manierismo, íntimamente unidos a la idea de estancia privada, que esconde un deseo de salvar la historia. El gabinete, junto a la sala y la alcoba, era uno de los ejes principales de la casa

decimonónica y no hay nada mejor que las descripciones de esos espacios interiores para reflejar el uso de una atmósfera impregnada de la personalidad de sus habitantes y viceversa. La literatura y la pintura española del ochocientos les otorgan un protagonismo hasta entonces desconocido. No obstante, no se puede decir que hayan sido espacios narrativos privilegiados ni tampoco objeto de representación en los cuadros que recogen escenas de interiores domésticos. Pero su existencia es claramente perceptible: el salón de antigüedades de los marqueses de Vegallana (Clarín, *La Regenta*, 1884-5), la pinacoteca de las Porreño (Pérez Galdós, *La Fontana de Oro*, 1870), el palacio de Gravelinas (Pérez Galdós, *Torquemada y San Pedro*, 1895) o el despacho y gabinete de Víctor Quintanar (Clarín, *La Regenta*, 1884-5).

El museo interior constituye un espacio complejo y autónomo, que pasa de ser en muchas ocasiones una pura descripción a convertirse en una atmósfera vinculada a la personalidad del morador. En este sentido, se convierte en un espacio orgánico o funcional, más que el resto de las estancias de la vivienda. Galdós, Clarín y Pardo Bazán son un claro ejemplo del desarrollo de la conciencia del espacio en la novela española del siglo XIX, que revela una estrecha relación orgánica entre los personajes y el ámbito en el que se desenvuelven hasta el punto de que los museos interiores se pueden considerar un espacio producto directo del ser y del estar, el que manifiesta en mayor medida la autoconciencia del yo en el deseo de opulencia.

La descripción de lo físico en estos museos interiores (muebles, tapices, armas, pinturas) casi nunca existe como un fin, sino que es simbólica: refleja la extensión orgánica de lo humano. La atmósfera del museo interior se envuelve continuamente en un aura de densidad, procedimiento en el que Dickens era un maestro y que siguen Balzac, Zola, Flaubert o los naturalistas españoles. Esa densidad espacial conlleva, paradójicamente, una movilidad por acumulación de objetos. La acumulación en el museo interior, lograda a través de descripciones que Baquero Goyanes denominaba “descripción-inventario” (1986: 138), constituye una imagen de la intimidad de su poseedor y su relación con el resto de miembros de la sociedad. Dickens es una figura de primer orden en la construcción decimonónica de la imagen idealizada de la casa, de gran efecto simbólico por la acumulación de detalles, y de la asociación con la idea de refugio frente a un mundo de creciente producción y consumo. Hasta tal punto a Dickens se le ha asociado con lo doméstico que, después de su muerte en 1870, aparecieron una serie de retratos conmemorativos, conservados en la British Library, en Londres, en los que el detalle de la intimidad doméstica de su lugar de trabajo se mezcla

con los personajes de sus novelas, que aparecen en un desfile continuado, como productos de ensueño.

Es sumamente ilustrativa en la configuración del espacio novelesco la importancia otorgada a estos gabinetes, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, ya que permite penetrar en la psicología del personaje. La decoración de estos interiores es efímera y ese carácter delata una ansiedad referida a la existencia material, dentro de la que una vida segura entre las cosas no es posible, por lo que el interior burgués se convierte en una suerte de paisaje soñado, que puede desaparecer de un momento a otro. Esa fragilidad puede mitigarse a través de la escritura.

1.3. El coleccionista como personaje de ficción

El tercer y último aspecto reside en el tipo social del coleccionista. El naturalismo español introduce el concepto de personaje como figura humana (*res dramática*), cuya proyección conlleva un mayor interés por el ambiente y por la representación de los distintos grupos sociales. El coleccionista se convierte en un personaje definido dentro de la ciudad, especialmente visibles a partir de 1840, como se recoge en la recopilación de tipos de *Los Españoles pintados por sí mismos* (1843) y en *Los españoles de ogaño* (1872). Galdós, Clarín y Pardo Bazán analizan una clase social atrincherada, que consideraba su vivienda como refugio privado y critican sus pretensiones de consumo ostentoso para aumentar y resaltar su nivel social siguiendo la tradición aristocrática del Antiguo Régimen. Las figuras novelescas que trazan los naturalistas se inspirarían en personajes reales. Reunir una colección ha dejado de considerarse una práctica elitista: cambia el perfil del coleccionista y el de la colección, en lo que subyace una voluntad de democratización de un comportamiento (Ariès y Duby, 2005: 470), hecho que se contradice con la negativa de la aristocracia a aceptar el cambio del orden social y que afecta también a las colecciones, incapaces en ocasiones de adaptarse al nuevo espacio en el que se ubican, en las viviendas burguesas. El objeto coleccionado en estos museos interiores está íntimamente vinculado a su poseedor por connotaciones de tipo afectivo, pero, además, refleja los valores éticos y estéticos que sustentan a los personajes. La delectación que experimentan responde al carácter de esteta propio de la burguesía financiera de la Restauración, no exenta de connotaciones caricaturescas. Galdós afirma que el coleccionista “nunca se liberará de la ansiedad de poseer objetos raros ni del tormento que le produce verlos en manos de otros” (Pérez Galdós, 1923: 202). Además, la mediocridad reinante en los objetos coleccionados y su

disposición en las estancias, se puede ver como un reflejo de la decadencia de la España de la Restauración. En ese sentido, el objeto es un símbolo y la historia misma de lo que se quiere contar (Baquero, 1986: 157).

El objeto contenido en estos museos interiores posee unas cualidades casi mágicas: hechiza a su poseedor, que disfruta de su contemplación, pero también le produce sensaciones de placer en lo que conlleva de prestigio y de imitación de las formas de vida aristocráticas. Los museos interiores albergan colecciones más pasionales que científicas, ajenas a la legitimidad de la procedencia de los objetos y actúan en su mayor parte de sustitutos: suplen una carencia afectiva y amorosa (La Urraca, la princesa belga, de Pardo Bazán; don Lope, Torquemada, de Pérez Galdós o Víctor Quintanar, de Clarín). Es la necesidad de cubrir huecos existenciales y emocionales.

Los naturalistas españoles consideran que el museo se ha convertido en un almacén de objetos inservibles, un santuario, un lugar de refugio de la ansiedad que embarga a la clase media por acopiar, un cementerio o una *maison de l'incohérence* (Válery, 1962: 1291). En ese sentido, es patente la repercusión del sistema capitalista y la producción en masa en el gusto de la sociedad del siglo XIX. Santuario, pero también lugar de conocimiento humano, aunque sin criterio clasificador alguno, estos museos, en su búsqueda de una totalidad enciclopédica, apelan al desorden. Gold señaló que la presencia del museo en los naturalistas españoles y, en concreto, en Clarín, es una alegoría de los fracasos y aspiraciones de la clase media (Gold, 1992: 1286), un quiero y no puedo. La burguesía y las clases menos favorecidas luchan por poseer objetos que, antaño han caracterizado el lujo que rodeaba a reyes y nobles, con la revolución industrial se ponen los medios para satisfacer ese deseo convertido en necesidad.

2.- El objeto de arte en la novela española del ochocientos

La novela se convierte en una valiosa fuente documental sobre la representación y recreación del interior doméstico, es más, el desarrollo de aquélla está ligado a las ideas de la casa, de su interior y de las prácticas sociales llevadas a cabo en ella, como en el naturalismo francés (Balzac, Flaubert o Zola) o en la literatura inglesa (James, Austen o Eliot). El interior, al principio sinónimo de interioridad mental, terminará por asumir un significado asociado al interior de una vivienda o al género pictórico del interior doméstico, hecho especialmente visible a partir de 1820. Estas circunstancias hacen que se convierta en un tema por derecho propio, más allá de ser un telón de

fondo, un escenario, proliferará en las ilustraciones comerciales, en los catálogos de mobiliario, en los manuales de comportamiento o en las guías para la decoración de interiores. Considerado un refugio de la imaginación burguesa, un teatro mental, Benjamin lo describe a la vez como universo y *étui* de la intimidad individual (1999: 9).

A través de la literatura, los objetos cobran vida en el espacio en el que se albergan, se describen cómo se utilizan y se involucran en la vida de su poseedor, creando un microcosmos, una suerte de casa de muñecas, una miniaturización de la experiencia estética. Pero esa revivificación es sólo aparente ya que, dispuestos en las salas, se reducen a su valor decorativo. Es patente la pérdida de artisticidad del objeto: en los novelistas españoles es rara la presencia de colecciones que atesoren piezas de valor artístico, como la colección de Eloísa (Pérez Galdós, *Lo prohibido*, 1884-5), con pinturas de Rico, Salas o Palmaroli; o la de Torquemada (Pérez Galdós, *Torquemada y San Pedro*, 1895), con obras de Piombo, Memling o Fra Angelico. Lo individual, original y único da paso a lo heterogéneo, disperso y acumulativo, en una suerte de desorden que “enriquece” el espacio y a su propietario, creándole la ansiedad de querer más: lo cuantitativo, paradójicamente, revela lo que se necesita, la laguna del objeto deseado, que sirve para llenar huecos. Esto se hace especialmente visible en el recorrido por las estancias y galerías del palacio de Gravelinas o el del padre de Anselmo, que el narrador se resiste a describir por implicar su visita un recorrido intrincado y laberíntico, que llegaría a crearle un estado de angustia. Es una densidad tal que se hace físicamente palpable. Lo que contrasta con las opiniones de autores como Rodríguez Escalera a propósito de los interiores de las viviendas madrileñas, en las que ensalzaba el valor del desorden: “(...) todo esto educa la vista, agudiza el sentido, afina la sensación, evoca la historia y enseña a discernir lo bello (...)” (Rodríguez Escalera, 1950: 12). Ese caos es laberíntico para quienes no se encuentran instalados en él, quienes no lo sienten familiar ni confortable. Como se trata de objetos ligados a su propietario, están sujetos a las vicisitudes del tiempo y del uso: su ubicación está en constante cambio. Lo que permanece inmutable es su transmisión de una identidad social: proyecta la existencia de los personajes.

Dentro de los objetos que llenan las estancias, el mobiliario ocupa un papel destacado: contribuye, más que ningún otro, a dar sensación de ambiente. Los muebles de asiento se revelan imprescindibles en las salas: unidos a la vida cotidiana de sus poseedores, poseen el carácter de comodidad o de ser un mueble de adorno. El confort es un elemento de valor añadido frente al resto de objetos de arte, ya que, además de ser

exponente de un estilo histórico, sirve para envolver a su poseedor, hecho que se relaciona con que el siglo XIX se caracteriza por ser el siglo del confort en el mobiliario (“los muebles del gabinete de Jacinta eran de raso o de felpa y seda combinadas con arreglo a la moda (...)” (López-Landy, 1979: 197). No faltan las menciones a los espejos, los tapices, las mesas de juego, las rinconeras, las cómodas o armarios que, en Pérez Galdós, Clarín y Pardo Bazán adquieren un valor de primer orden. Esto es paralelo al desarrollo de un mercado de objetos, adquiridos en anticuarios, tiendas, almonedas: se ve, por ejemplo, en doña Lupe o en José María. Doña Lupe recorría diariamente las almonedas anunciadas en la prensa, adquiriendo “gangas” en expresión de Galdós y José María, por indicación de Eloísa, acude a tiendas en busca de objetos que su prima codicia hasta el punto de que el novelista señala que ésta no iba allí porque perdía la cabeza. París era la última moda en la decoración de los hogares, pero también en las tiendas de muebles y joyerías de Madrid se encontraban objetos altamente deseados.

Las artes decorativas se encuentran asociadas al mundo de las menudencias, expuestas o guardadas en cajitas, cofres, cómodas: el interior burgués es el mundo del *bric-a-brac*, del *bibelot*, de las chucherías. Esta eclosión se debe al desarrollo de un mercado de objetos fomentado por la producción industrial, accesible a un mayor número de clases sociales y que condiciona la nueva forma de habitar de la burguesía. El *bibelot* encierra el sueño del burgués, como si su vivienda fuera una casa de muñecas en miniatura, que estructura los contenidos de su mundo. Lévi-Strauss consideraba que los objetos a pequeña escala invertían el orden tradicional del proceso cognitivo (que va de la parte al todo) dando la imagen soñada de un mundo captado en su totalidad y, por lo tanto, ficticio (1962: 35). Ese carácter de ficción y elemento soñado con el que se revisten los interiores decimonónicos, acompañados de una mezcla de objetos, lleva a preguntarnos si realmente no estamos asistiendo al fin de la casa al olvidar el conjunto del interior como una totalidad –con lo que conlleva de entramado social- por la insistencia en las “descripciones-inventario” y por la recreación en lo pequeño, como si realmente éste fuera la imagen representativa del espacio interior en el que el hombre vive. La cultura del *bric-a-brac* está presente en los personajes galdosianos de la familia de Manso (docenas de guantes, cajas de papel grabado, flores artificiales, abanicos), de Bringas (vestidos, billetes de banco, botellas de perfume) o en la Urraca (agujas de sombreros, cartas de amor, alfileres de todos los tamaños, horquillas, peines, jabones), objetos pequeños cuya obsesión por recopilar y clasificar se asocia más a las clases

bajas, mientras que la aristocracia y burguesía son más proclives a coleccionar pinturas o armaduras. El culto a los objetos, que para nosotros son triviales e inanes, supone una exaltación de la cultura del consumo que caracterizará a nuestra sociedad posmoderna y que parodiarán los artistas de la posmodernidad, comenzando por el propio Duchamp (Marín Torres y Pérez Mateo, 2006: 285-320).

Lo que prima es una disposición desordenada de las colecciones, criterio expositivo que era frecuente en los museos públicos y que no se va a intentar subsanar hasta entrada la segunda mitad del siglo. En este sentido Georgel considera que la acumulación es “la transposición dentro del dominio público de la acumulación privada de los interiores burgueses del siglo XIX” (Georgel, 1994:205). La acumulación sucesiva de obras permite al visitante encontrarse con su propia historia, dentro de un tiempo ya pasado que se sabe irrecuperable. Se ve el museo como una suerte de *Volkgeist*, una expresión del espíritu y de la identidad de la nación. Abundan los testimonios escritos y visuales sobre la acumulación de obras colocadas a distinta altura, como el de la viajera inglesa Mary Eyre a propósito de una de las salas de pintura del Museo del Prado (Eyre, 1865: 276-277), hasta tal punto que en ocasiones se necesitaba un telescopio, como lo refleja Widdrington en su búsqueda de una pintura de Zurbarán (Widdrington, 1844 t. I: 248). La disposición caótica de objetos en el interior burgués va a perdurar un tiempo en museos como el del Prado, el de Bellas Artes de Sevilla o el de Valencia, de los que podemos hacernos una idea por sus catálogos, ordenados por salas. Esta acumulación se debe a la idea de que el museo, como bien nacional, tiene que poner a disposición de los ciudadanos todo el conjunto de sus propiedades (Georgel, 1994: 204). Hasta tal punto que eruditos como Viardot llegan a decir que el Museo del Prado es menos un museo que un gabinete de coleccionista (Viardot, 1843: 7).

Por lo tanto, el interior burgués constituye un testimonio de una museografía que predominará en los museos públicos hasta bien entrada la segunda mitad del siglo. Para el naturalista español el mundo es un museo –uno de los ejemplos más reveladores se encuentra en Galdós con sus *Episodios Nacionales*- que adquiere entidad en la medida que está pasado de moda: mira, quizás sin saberlo, a través de los ojos de un anticuario.

BIBLIOGRAFÍA

ARIÈS, P. y DUBY, G. (2005): *Historia de la vida privada*. Tomo IV, Madrid: Santillana.

BAQUERO, M. (1986): *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*. Murcia: Universidad.

BENJAMIN, W. (1999) : *The Arcades Project*. Cambridge, Mass.

GEORGEL, Ch. (dir) (1994): *La jeunesse des musées. Les musées de France au XIXe siècle*. París : Réunion des Musées Nationaux.

GOLD, H. (1992): « De paso por el museo: sociedad y conocimiento en “La Regenta” de Clarín”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol 2.

EYRE, M. (1865): *Over the Pyreness into Spain*. Londres : Richard Bentley.

Lettres parisiennes du vicomte de Launas par madame Girardin. París : Mercure de France. 1986, 2 vol. T. II.

LÉVI-STRAUSS, C. (1962) : *La pensée sauvage*. París : Plon

LÓPEZ-LANDY, R. (1979): *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

LUKACS, J. (1970): “The Bourgeois Interior”, *American Scholar* 39, nº 4.

MARÍN TORRES, Mª T y PÉREZ MATEO, S (2006): “Una visión del artista y del museo: las Wunderkammern de la posmodernidad”. *La Museología y la Historia del Arte*. Murcia: Universidad

MIRALLES, E. (1979): *La novela española de la Restauración (1875-1865): sus formas y enunciados narrativos*. Barcelona: Duvill-Editor.

RODRÍGUEZ ESCALERA, E. (1950): *Los salones de Madrid*. Madrid: Álbum Nacional

VÁLERY, P. (1962) : « Le problème des musées », en *Œuvres*. París : Gallimard, t. II.

VIARDOT, L. (1843): *Les musées d'Espagne, d'Angleterre et d'Belgique*. París : Paulin

WIDDRINGTON, S.E (1844): *Spain and the Spaniards in 1843*. Londres, T & W. Boone. 2 vols.

Fuentes

CLARÍN, Leopoldo Alas (1984): *La Regenta* (ed. de Mariano Baquero Goyanes). Madrid: Austral.

PARDO BAZÁN, E. (1964): *Obra completa*. Novelas y cuentos. Madrid: Aguilar.

(2003) *Fumando*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

(1956) Coleccionista. Obras completas. Novelas y cuentos. Tomo IV. Madrid: Aguilar.

(1905) La Quimera, *Obras completas, t. XXIX*, Madrid, Impr. J. Moreno.

(1985) Los pazos de Ulloa. Madrid: Alianza.

PÉREZ GALDÓS, B. (1964): La Fontana de Oro, *Obras completas* (Federico Sainz de Robles, ed), tomo IV. Madrid: Aguilar.

Fortunata y Jacinta, Obras completas. Novelas II (Federico Sáinz de Robles, ed.). Madrid: Aguilar

(1949a): La Familia de León Roch

(1949b): La sombra, Obras Completas. Madrid: Aguilar, tomo IV

(1923): El coleccionista. Obras inéditas (ed. Alberto Ghirardo). Madrid : Renacimiento, t. I.