

El lector *familiar* ante *Lo prohibido**

Ana BAQUERO ESCUDERO
Universidad de Murcia

RESUMEN. El objetivo de este estudio es el análisis de una técnica narrativa, reiteradamente manejada por Galdós, consistente en la reutilización de personajes. A partir de los nuevos enfoques metodológicos procedentes de la estética de la recepción, este trabajo se centra en una de las novelas en la que el escritor incorporó a numerosos personajes ya utilizados: *Lo prohibido*. La aproximación a ella, desde este concreto enfoque, evidencia la significativa repercusión que la reutilización de personajes puede obtener en la configuración de sentido del texto, hasta el punto de establecer diferencias entre la del lector galdosiano y el no galdosiano.

PALABRAS CLAVE. Galdós, *Lo prohibido*, personaje recurrente, lector, ciclo novelesco.

ABSTRACT. The goal of this study is to analyze a narrative technique, repeatedly used by Galdós, which consists of reusing the same characters. Taking into account new methodological approaches which derive from reception aesthetics, this work focuses on one of the novels in which the writer incorporated several characters he had already used: *Lo prohibido*. By approaching the novel in this way, the significant repercussion of the reutilization of characters becomes obvious when shaping the sense of the text, and this occurs up to the point in which differences between the Galdós reader and the non-Galdós reader can be inferred.

KEYWORDS. Galdós, *Lo prohibido*, recurring character, reader, novel cycle.

*A la memoria de M.^a Ángeles Ayala,
excelente galdosista y persona excepcional*

El recurso de la reutilización de personajes, aprendido de la novelística de Balzac, recorre toda la trayectoria novelesca galdosiana. Especialmente justificado en el caso de novelas conectadas en pequeños ciclos, también se advierte su presencia en novelas independientes, como la que aquí se estudia. El presente trabajo pretende, pues, mostrar las claves que podrían justificar el manejo de dicha técnica por parte del escritor en esta obra y evidenciar la importancia que tuvo para este la figura del lector. Desde tal ángulo de enfoque, las aportaciones de la denominada estética de la recepción, que en este trabajo se tienen presentes, resultan, sin duda, especialmente útiles.

* Trabajo realizado en el marco de estudios del GREGAL (Grupo de Estudios Galdosianos) y del proyecto GENUS NOVEL, 2017-82662-P.

LECTOR Y CICLO NOVELESCO

En un interesante trabajo sobre las diferentes concepciones teóricas del realismo de Zola, H. James y Galdós, Darío Villanueva (2011) consideró como lo propio del pensamiento galdosiano, el «realismo intencional». Por tal entiende la noción de realismo no como copia o creación inmanente sino como efecto o respuesta. Desde tal enfoque la figura del lector se constituye, pues, en eje central. Según el crítico, para el escritor canario «el receptor de la literatura, lector o espectador, es verdadero creador de la obra de arte mediante el acto de leer o de asistir a una representación» (2011: 288).

Desde una distancia temporal evidente, Galdós se anticipa, así, a los planteamientos de la denominada estética de la recepción, aun cuando en sus ideas se manifiesten, claro está, notorias diferencias respecto a ella, tal como expone Villanueva.

Como Ingarden (1989) advirtiera, en toda obra literaria existen «lugares de indeterminación» que exigen la necesaria participación lectora. A esa determinación complementaria llevada a cabo por este la denominó Ingarden «concreción» y es a través de ella como se genera la particular actividad co-creativa del lector (1989: 38). También a la indeterminación, propia de los textos literarios, y a la presencia de esos espacios vacíos que el lector debe completar se ha referido Iser (1989a)¹. En su análisis del proceso de comunicación que todo texto literario implica señala el autor, como lo propio del mismo, la incesante mezcla de esperas modificadas y recuerdos transformados. De modo que, escribe, «cada instante de lectura es una dialéctica de protenciones y retenciones, entre un horizonte futuro y vacío que debe llenarse y un horizonte establecido que se destiñe continuamente» (1989b: 152). Una configuración de sentido tendrá, pues, para cada lector el grado de determinación resultante de las decisiones llevadas a cabo en ese proceso de lectura que exige, en consecuencia, su activa colaboración recreativa (1989b: 153).

En su aproximación a la obra galdosiana Ricardo Gullón (1979) subrayó, asimismo, haciéndose eco de dicha perspectiva investigadora, cómo en el proceso de lectura se produce, constantemente, la alteración de lo leído por lo que se va sumando a lo escrito, de manera que se lleva a cabo ese necesario acto integrador por el que se suman, a lo recordado, las anticipaciones. Señala que, mientras lee, «la mente trabaja, recuerda lo leído y lo recuerda con fluctuante precisión, según el tiempo transcurrido entre el antes y el ahora: días, horas, minutos» (1979: 141). En el caso de obras extensas se produce una consecuente discontinuidad que, evidentemente, se amplía si en lugar de ante un único texto nos encontramos ante una secuenciación de estos, comprendida en un ciclo o serie. Es, precisamente, en relación con esta última configuración del ciclo novelesco donde encontraremos la técnica habitual de los personajes recurrentes, uno de los indicadores de la presencia lectorial en la obra galdosiana, según el mismo Gullón, más evidente (1979: 149).

¹ Sobre el desarrollo de dichas teorías, fundamentalmente en la obra de Iser y Jauss, y sus discutibles posiciones extremadas, al hacer recaer la construcción del sentido del texto en el lector, *vid.* García Berrio (1989: 219-25).

En su acercamiento al estudio de la técnica de los personajes recurrentes, Daniel Aranda (2001) evidencia la aplicabilidad de las mencionadas teorías procedentes de la estética de la recepción. En relación con la noción expuesta de los espacios en blanco distingue dos situaciones bien diferenciadas. Frente al blanco intranovelesco que interviene en un relato donde se combina continuidad diegética y continuidad de intriga, el internovelesco se inscribe en un *continuum* diegético y no se halla reducido a una única intriga. Como bien precisa, salvo muy contadas excepciones, una serie novelesca no aparece estructurada por una intriga global (2001: 410). Desde tal visión analiza el crítico el estatuto progresivo del personaje recurrente en cuya formación de sentido pesa, indudablemente, la necesaria discontinuidad de lectura entre unas obras y otras. En su aplicación al ciclo novelesco de la noción de Picard de «recorrido de lectura» —como trayecto lineal del principio al fin de la obra—, indica Aranda que resulta básico considerar el influjo decisivo del conocimiento por parte del lector, tanto del número como del orden de las obras que lo constituyen, para explicar la configuración final de sentido llevada a cabo por el mismo. Si hablamos, pues, de esos blancos internovelescos ligados a la aparición de los personajes recurrentes, estos serán completados de forma muy distinta según la competencia adquirida por los lectores. No puede ser la misma la lectura de quien ha leído una, más de una o todas las novelas en las que ese personaje ha aparecido, como pueden producirse también alteraciones según el orden en que se hayan llevado a cabo tales lecturas.

En cualquier caso, si en el pensamiento galdosiano la figura del lector ocupa un espacio importante y si en su producción novelesca, como subraya Gullón, son especialmente visibles los indicadores de su presencia, parece que el estudio del uso de los personajes recurrentes, técnica habitual en su universo narrativo, puede adquirir un más pleno y esclarecedor sentido a la luz de este ángulo de enfoque constituido por la recepción del texto literario.

EL PERSONAJE RECURRENTE EN LA NARRATIVA GALDOSIANA

En uno de sus últimos episodios, *España trágica*, tras una amplísima trayectoria novelesca, Galdós hace que el narrador, al hablar de Vicente Halconero, precise: «bien conocido ya del lector familiar, que en anteriores páginas le vio entrar y salir» (2003: 4260). A través de esas habituales apelaciones a sus lectores, el escritor incide aquí en una de las técnicas más reiteradamente utilizadas por él y acerca de la cual tuvo ocasión de explayarse, con mayor detención, en el prólogo de *Misericordia*². Efectivamente, el escritor gozó ya en su época de un nutrido grupo de fieles lectores que, familiarizados con sus numerosas criaturas, vieron a muchas de ellas entrar y salir por sus novelas.

Ya Vicente Gaos (1971: 453) dio cuenta de tal técnica, asociada por él a la búsqueda de la creación de ilusión de realidad, y con posterioridad han surgido nuevas aproximaciones a la obra galdosiana desde tales presupuestos investigadores. Clémessy

² Vid. las interesantes reflexiones sobre tal paratexto de Bonet (1990: 90).

(1983) incidió, así, en la deuda del canario respecto a Balzac, autor a quien conoció bien desde 1867. De hecho, como muestra esta autora, la influencia del escritor francés en el manejo de tal recurso se aprecia en Galdós desde tempranas fechas, para adquirir en *La de Bringas* una notoria plenitud³. Desde una perspectiva comparatista, Clémessy constata la similitud de procedimientos en el manejo de los personajes recurrentes. La presencia directa o la mera alusión, la reminiscencia, bien de una particularidad, bien de un episodio anterior del personaje, o el uso de lugares comunes en donde reaparecen tales personajes son algunas de las tácticas utilizadas por Balzac que Galdós repetirá.

También Krow-Lucal (1994) parte, en su estudio sobre la recurrencia de personajes en Galdós, de la obra del escritor francés. En su configuración de tan ambicioso ciclo novelesco, Balzac persiguió la creación de un completo microuniverso literario capaz de mostrar toda la variedad y complejidad de la sociedad de su época. En un proyecto de tan amplias dimensiones, el escritor fue reuniendo un cada vez más completo almacén de personajes y acontecimientos novelísticos, al que acudió a menudo. Como señala Krow-Lucal, Balzac descubre el «aide-mémoire» del personaje recurrente y lo usa para dar unidad a su *Comedia humana*, de forma que, como ya viera Michel Butor, el principio de la reaparición de personajes resulta un principio de economía (1994: 158). Asimismo insiste la autora en el propósito de su manejo de realzar la impresión de realidad del relato, para lo que recuerda, como significativo testimonio, el prefacio del novelista a *Una hija de Eva*. Como justificación, aquí, de ciertos desórdenes cronológicos en las reapariciones de algunos de sus personajes, el escritor afirma que eso es lo que suele ocurrir en las relaciones sociales. Respecto a una persona, escribe Balzac, uno puede recibir información sobre ella, después de haberla visto hace mucho tiempo. Una historia, precisa, puede ser contada al día siguiente, o al cabo de un mes, o a veces por partes, «Nada hay de un solo bloque en este mundo; todo en él es mosaico» (Balzac 1972: 1261a). Por otra parte, Krow-Lucal no puede dejar de subrayar las implicaciones que tiene en el proceso de lectura el reconocimiento de esos personajes. Para los buenos conocedores del novelista, la simple presencia o mención de un personaje puede enriquecer e iluminar, de manera especial, el sentido del texto (1994: 160).

Además de anotar las repercusiones que el manejo de dicha técnica tiene en la elaboración de ese universo novelesco autosuficiente, Bonet (1990: 91) apunta, como otra de sus grandes ventajas, la configuración en dichos personajes recurrentes de una naturaleza en cierto modo poliédrica y ambigua, ligada a las miradas y pareceres de otros. Se refiere a ese, en cierto modo, «desdoblamiento» de la personalidad de tales figuras que irá en aumento según sean objeto de las miradas de otras criaturas de ficción.

El mismo crítico recuerda cómo el alcance de tal práctica, en el universo novelesco de Galdós, fue apreciado por la agudeza crítica de autores coetáneos como Clarín y Menéndez Pelayo, quienes no dudaron en reconocer la genialidad del escritor para crear una ficción novelesca a la vez autosuficiente y fiel retrato de la sociedad presente.

³ Para seguir la evolución del uso de tal técnica en el universo novelesco completo de Galdós, remito al interesante estudio de Clémessy. Por su parte, ya Casaldueiro (1943: 75) se refirió también a dicha técnica, que para él adquiere pleno sentido, en la narrativa galdosiana, a partir de *El doctor Centeno*.

También Yáñez (2000) se ha referido al relieve de esta técnica en la novelística galdosiana para establecer diferencias según el grado de incidencia cuantitativa de tales personajes —protagonistas o secundarios— y marcar también las distancias entre la presencia de dichas figuras en uno o en los dos modelos novelescos cultivados por el autor —Episodios y Novelas contemporáneas—.

Parece, pues, indiscutible que, tras la huella de Balzac, Galdós incorpora la recurrencia de personajes como un eficaz medio de ligazón de todo un enorme universo novelesco que llega, incluso, a relacionar los mundos ficticios de sus episodios y de sus novelas contemporáneas. Para Clémessy (1983: 88) es a partir de *La familia de León Roch* (1878) cuando el escritor concibe la reaparición de personajes como un elemento orgánico de su obra completa y, desde entonces, la presencia de tal práctica literaria se convierte en una constante de su escritura. En las novelas que publica a continuación, *La desheredada*, *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*, se incrementa su manejo, que adquiere en la siguiente obra, *Lo prohibido*, un singular relieve. Es, precisamente, el análisis de dicho recurso en esta novela galdosiana el objetivo central de estas páginas.

LA REAPARICIÓN DE PERSONAJES EN *LO PROHIBIDO*

Como ya anotó Picard (1967), en las páginas de *Lo prohibido* (1884-1885) aparece completamente excluida la clase popular, que tan destacado relieve había adquirido en algunas novelas anteriores. El objetivo actual del escritor se centra ahora en el mundo del dinero y del lujo, de manera que serán los acaudalados burgueses, bolsistas, hombres de negocios y figuras de la aristocracia los que mejor representen el orden social aquí acotado. No deja de resultar, así, significativo que Montesinos (2003) reuniera esta novela, junto a las tres anteriores, *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*, bajo el significativo rótulo de las novelas de la «locura crematística».

A *Lo prohibido* dedicaría el crítico un mayor espacio en la edición que preparó de la misma. En su pormenorizada revisión de los personajes que aparecen en ella, no pudo dejar de apreciar la ya habitual técnica galdosiana de la reutilización de personajes, objeto, en esta ocasión, de comentarios bastante desfavorables. Según él, el novelista da paso aquí a un «vasto museo de figuras galdosianas pretéritas, reducidas a un nombre» (Montesinos 1991: 26). Tras recordar las simples menciones a personajes como Delgado, la de Bringas, Isabel Godoy o la marquesa de San Salomó, carentes todos ellos de cualquier intervención activa en la trama, el crítico reconoce que, en esta ocasión, el juego de don Benito le resulta «incomprensible».

Sin querer rebatir, claro está, la perspectiva crítica de un estudioso canónico en los estudios literarios del siglo XIX, en estas páginas se pretende llevar a cabo un acercamiento a *Lo prohibido* que aspire a hacer más «comprensible» el manejo de esta técnica narrativa.

En un primer momento parece necesario partir de la elaboración del propio discurso novelesco. A diferencia de la mayor parte de sus novelas contemporáneas, *Lo prohibido* es un relato en primera persona, ajustado al modelo de la memoria autobiográfica. El narra-

dor-personaje, José María, se nos presenta como una figura bien pertrechada económicamente que, recién llegada a Madrid, entra en contacto con su familia, los Bueno de Guzmán. Será, precisamente, tal familia la que le sirva de singular trampolín para entrar de lleno en esos círculos sociales dominados por los refinamientos del lujo, las transacciones económicas y, en fin, el interés material. Estamos, pues, ante una novela que despliega ante el lector un extenso y variado orbe social poblado por una amplísima galería de personajes. *Lo prohibido* resulta, en tal sentido, un ejemplo destacado de esas novelas decimonónicas que aspiraban a construir un abigarrado universo ficcional, repleto de un número verdaderamente elevado de figuras.

Quien presenta tal galería de personajes no es, sin embargo, el tradicional narrador omnisciente poseedor de saberes ilimitados y cuya perspectiva define bien los rasgos caracterizadores de sus figuras y garantiza los juicios de valor sobre estos. El narrador de *Lo prohibido* —y con él el lector— va progresivamente introduciéndose en ese nuevo mundo de relaciones sociales, respecto al cual su mirada se detiene, con desigual intensidad, en unas figuras y otras. Este resulta, a la postre, tan nutrido y lleno, que no cabría esperar una presentación detallada de todo él. Por otro lado, y frente al tradicional narrador impersonal, el protagonista acabará resultando al lector un narrador quizá poco fiable, cuyos juicios y percepciones acerca de todo ese completo mosaico de figuras pueden llegar a suscitar sus dudas.

En una novela de muchos personajes —y los ejemplos europeos en la centuria decimonónica son abundantes—, el lector se ve introducido de lleno en un mundo de ficción que le va ofreciendo un listado amplísimo de nombres. Si consideramos tales nombres como esa primeras y sintéticas marcas de identificación de los personajes, podríamos estimarlas, en su vinculación con estos, como espacios iniciales de indeterminación que irán completándose a medida que avance la lectura. Es, precisamente, a tal respecto que Galdós pudo considerar sumamente útil el manejo de la mencionada técnica narrativa, aprovechada, eso sí, única y posiblemente de desigual manera, por sus fieles lectores. Solo el lector familiar será capaz, en definitiva, de completar esos espacios de indeterminación asociados a la mera mención del nombre del personaje, gracias a lo cual el universo novelesco presentado ante él va adquiriendo, de manera anticipada respecto al lector no galdosiano, perfiles nítidos. Si Iser (1989b: 152) se refería a esa dialéctica, en el acto de lectura, de proyecciones y retenciones, parece claro que en el caso del lector familiar estas últimas presentan un más amplio alcance y le sirven para rellenar esos lugares de indeterminación de forma anticipada respecto al lector desconocedor.

Además, si, efectivamente, ante el ciclo novelesco la memoria no se constriñe a los límites acotados del texto y se desplaza hacia textos diferentes —en este caso, esas novelas galdosianas que preceden a *Lo prohibido*—, la identificación de tales figuras viene acompañada en este caso de unas marcas que garantizan una segura concreción en la determinación del sentido de su lectura. Recordemos al tradicional narrador de esas anteriores novelas o al, en definitiva, y pese a sus errores perceptivos, fidedigno narrador representado en Máximo Manso. Las señas ya codificadas en la caracterización de todas esas figuras procedían, pues, frente a la novela que nos ocupa, de narradores fiables, y el lector es consciente de ello cuando reencuentra a estos personajes.

En consecuencia, tal como señala Krow-Lucal (1994: 160), haciendo uso de un símil musical, la presencia de estos personajes identificables para unos lectores determinados viene a equivaler a un singular acorde que, además de su contenido fundamental, evoca sus armónicos expresivos. Estos equivaldrían aquí a los recuerdos ligados a dichas figuras, procedentes de esas novelas anteriores, que, evocados por la aparición única del nombre, harían surgir en el lector todo un haz de contenidos identificadores. Que los mismos sean más o menos claros y precisos dependerá, como se indicó, tanto de la cantidad como del orden de las novelas de la serie leídas y, por supuesto, del arco temporal de discontinuidad de la lectura entre aquellas y esta.

Pero vayamos ya al análisis de los personajes, objeto de nuestro trabajo.

El citado Picard (1967: 390), al aproximarse a *Lo prohibido*, consideró que, frente a otros personajes galdosianos pertenecientes a una misma familia, los Bueno de Guzmán solo aparecen en esta obra⁴. Recordemos, a tal respecto, la saga de los Tellería, los Peces o los Miquis, familias conocidas cuyos miembros entran y salen, con bastante asiduidad, por el universo novelesco galdosiano⁵. Frente a estos la presencia de los Bueno de Guzmán se reduce, fundamentalmente, a *Lo prohibido*, pues esa casi promesa última de ofrecer la continuación de la historia de Eloísa nunca se llevó a la práctica.

Si en líneas generales Picard tiene razón al reducir el relieve de dicha familia a esta única obra, cabe recordar, pese a su aparición ciertamente irrelevante, la presencia de un Bueno de Guzmán en una novela anterior. Se trata de Jesús Delgado, el hijo de Rosario Bueno de Guzmán, a quien nombra el tío Rafael en esa amplia panorámica que ofrece a su sobrino sobre su singular árbol genealógico. Recordemos que de él solo precisa el tío: «Es un ser inocentísimo, que se pasa la vida escribiéndose cartas a sí mismo» (Pérez Galdós 2001a: 139). El mismo a quien encontramos en *El doctor Centeno* como uno de los huéspedes que vivía en la casa de doña Virginia. La incorporación de dicho personaje en *Lo prohibido* se reduce, por tanto, únicamente a esta simple referencia que tanto irritó a Montesinos. El crítico se preguntaba, así, «¿Por qué ese nombre y no otro?» (1991: 26). Que sea este nombre y no otro el que se incorpora en esa verdaderamente pintoresca galería de los Bueno de Guzmán parece, sin embargo, perfectamente justificado. El tío de José María expone, desde los comienzos de su larga disertación sobre la historia familiar, la «singularidad constitutiva que viene reproduciéndose de generación en generación» (Pérez Galdós 2001a: 137) y que, presentada por él como «imperfeccionilla nerviosa» (2001a: 136), adquiere alcances verdaderamente llamativos en los lunáticos comportamientos de los miembros de la misma. Dentro de esa galería de «célebres» Bueno de Guzmán, dominados por las más variopintas excentricidades, no desentonaba, desde luego, la singular y pintoresca locura de esa figura tan secundaria en *El doctor Centeno*. Desde luego, este solo ejemplo valdría como significativa evidencia de la excepcional memoria de Galdós y de clara mues-

⁴ Tal afirmación no deja de ser matizable, pues algunos de ellos serán mencionados en novelas posteriores, si bien es cierto su papel se reduce a meras referencias.

⁵ Como señala Baquero Goyanes (1949: 275-6), Galdós manejará, en la técnica de los personajes recurrentes, tanto la técnica transversal de Balzac como la longitudinal de Zola.

tra de cómo, en la construcción de sus novelas, manejaba una ingente documentación acumulada en la escritura de sus obras anteriores —como él mismo atestiguó—. Recordemos que en la novela anterior Delgado destacó, entre los huéspedes de la casa, por su excéntrico comportamiento, y que allí se hacía referencia también a la atención y cuidado que su familia le dedicaba, sin que apareciera, no obstante, ningún miembro de ella. Pese a lo fugaz de su paso por *El doctor Centeno*, Galdós debió recordar el episodio del inocente *eautoepistológrafos*, cuya manifiesta locura no fue óbice para que percibiera y evidenciara la crueldad de la burla de que fue objeto. Constreñida la caracterización de Delgado en *Lo prohibido* a esa sucinta presentación que concuerda, perfectamente, con los rasgos definidores ya codificados, solo al lector familiar le es ofrecida la posibilidad de ampliarla, con el recuerdo de aquel entrañable episodio.

También reducida a simples menciones —algo incomprensible para Montesinos— aparece Rosalía Pipaón en *Lo prohibido*. En esta ocasión el narrador está presentando los hábitos de su tía, a quien solían visitar sus amigas vecinas o la de Bringas. En su anotación al texto, Whiston (2001a: 273) apuntó cómo esta referencia puede provocar distinta interpretación lectora —siempre, claro, del lector familiar—, pues sugiere que, o bien Rosalía ha sabido ocultar su disimulada prostitución —como se anuncia al final de su novela—, o bien a la sociedad matritense no le importa tal hecho. Llegados al final de la novela encontramos, además, un largo parlamento del atribulado tío Rafael que, sintetizando bien uno de los motivos temáticos más arraigadamente galdosiano, justifica también la amistad entre ambas mujeres. Confiesa, así, a su sobrino que el origen de su desastrosa situación económica procede de su esposa que «Nunca supo más que gastar y gastar. ¿Ganaba yo mil? Pues ella a darse vida de mil y quinientos» (Pérez Galdós 2001a: 569). Ese «mal madrileño», denunciado por él, que conduce a la final tolerancia de las infracciones de toda ley, moral o económica, activa, sin duda, nuevamente la memoria internovelesca del lector galdosiano para evocar la historia de la de Bringas y hallar, en suma, perfectamente justificada la amistad que esta mantiene con la tía Pilar.

Por lo demás, el ejemplo precedente de Rosalía Pipaón conecta bien con una de las figuras centrales: Eloísa. Como señalaron Blanco y Blanco Aguinaga (2000: 19), lo que liga a estas mujeres es que su relación con los otros personajes, especialmente con los hombres, aparece mediatizada por el dinero. La caída de Eloísa resulta, a la postre, idéntica a la de Rosalía, por lo que no cabría esperar que la familia Bueno de Guzmán vetara su relación con ella. De hecho, en el capítulo dedicado a los lunes de María Juana, vuelve a ser citada como asidua a ellos. La mera mención de tal nombre funciona, en consecuencia, para el lector galdosiano, como eficaz refuerzo del clima de podredumbre moral y económica que rodea a parte de esta familia.

De ella serán tres personajes los que acaparen el interés del narrador y se constituyan, por ende, en el soporte principal de la trama: sus tres primas María Juana, Eloísa y Camila. Será, por tanto, en los círculos que se vayan construyendo en torno a tales figuras en donde volvamos a reencontrarnos a personajes ya conocidos.

Los que aparecen ligados al matrimonio de Camila y Constantino presentan, sin duda, un perfil muy distinto al de los personajes que encontraremos vinculados a las otras

hermanas. Quienes se relacionan con tal matrimonio pertenecen a un mundo de vínculos de mayor intimidad familiar y de entre ellos destaca la figura de Augusto Miquis. El caso de esta familia adquiere notorio realce en la novelística galdosiana. Del hermano mayor, Alejandro, se da una única referencia en *Lo prohibido* —al hijo de Camila se le dará este nombre—. Esta suscitó también el comentario acre de Montesinos, quien puso de relieve en esta ocasión las imprecisiones en la cronología que rodea a estos personajes —menores, en general, que las que se localizan en Balzac, según Clémessy (1983: 96)—. Mucho más importante en la trama novelesca resulta Augusto. En el capítulo primero aparece ya mencionado, de manera completamente oportuna, al referirse el tío Rafael al diagnóstico dado por el mismo respecto al mal del siglo. Si aquí no hay referencia a su condición de médico, el lector familiar no necesitará de apoyo textual alguno para completar de sentido este nombre. En *La desheredada* cobró un importante papel como consejero y apoyo incondicional de Isidora, de manera que su etopeya como personaje generoso, de talante desenfadado y burlón, siempre alegre y dispuesto a prestar apoyo desinteresado se fijó ya con notable evidencia. En las novelas posteriores volverá a reaparecer —antológico resulta el episodio de la búsqueda de ama de cría en *El amigo Manso*— y se convierte, en general, en uno de los médicos más recurrentes en la obra galdosiana. Y hay que decir «uno», pues no será el único. Si en Balzac los personajes recurrentes aparecen, a veces, asociados a profesiones, lo mismo cabe resaltar en Galdós. Junto a Miquis hay que recordar a Moreno Rubio⁶, a quien encontramos ya en *La familia de León Roch* —atiende a María y a Monina—, en *El doctor Centeno* —asiste con compasivo cariño a Alejandro Miquis—, o en *La de Bringas* —es médico de Pez—. Aquí es quien vigila el oscilante estado de salud de José María. Y junto a ambos encontramos también la referencia al doctor Esquerdo —amigo de Galdós— y la presencia del que asiste a Carrillo, Zayas. Sin duda el escritor debió pensar que en una novela en la que las enfermedades ocupan un tan destacado lugar bien podría incrementarse el número de facultativos.

El papel que Augusto Miquis desempeñará aquí no aparece, sin embargo, relacionado solo con su situación profesional. Él es hermano de Constantino, marido de Camila, por lo que su participación en la trama se decanta por el ámbito de las relaciones familiares —aunque José María no deje de consultarle y lo asista también a raíz de su fulminante hemiplejía—. Como episodio en donde adquiere un cierto realce, cabe recordar el del paseo en barco acompañado de su mujer y su cuñada en el que esta cae al mar. Es, precisamente, la aparición de este último personaje la que puede provocar cierta confusión en el lector galdosiano. El narrador se refiere aquí a la mujer y a la cuñada de Augusto y, después, María Juana habla de las de Muñoz y Nones, «las cuñaditas de Augusto Miquis» (Pérez Galdós 2001a: 555). Finalmente el narrador señala que tras la calumnia lanzada sobre Camila, «le hicieron algunos desaires las de Muñoz y Nones» (2001a: 566). 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

⁶ El doctor «serio» para Montesinos.

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. Como también, quizá muy cervantinamente, trastoca algún nombre. El Paco Flandes, aristócrata viudo con el que se enreda Eloísa, se convierte así en la confidencia final de Severino, sobre su abandono de esta, en Manolo Flandes.

Por otra parte, si la hija o hijas de Muñoz y Nones aparecen ahora en un relegado segundo plano, el propio notario hará también su fugaz aparición. Tendríamos aquí otro caso similar al del universo balzaciano, de personaje recurrente ligado a una profesión. En *La desheredada* era notario de la marquesa de Aransis, y consejero de Isidora —al convertirse en suegro de Augusto—, como también aparece como amigo y consejero de Isabel Godoy en *El doctor Centeno*. No nos extraña, en consecuencia, volver a encontrarlo como el notario de Carrillo y que sea él, precisamente, ante quien haga testamento el protagonista.

Finalmente, en relación con el círculo de relaciones de Camila y Constantino, cabe recordar también la mención a la tía doña Isabel Godoy. Es en la presentación de la casa de su prima cuando el narrador menciona una cómoda antigua que su marido había heredado de la tía. Tampoco Montesinos entendió el recuerdo hacia esta, sin más pretexto que el del origen de ese legado. Un detallado cotejo del presente episodio con el de la novela recordada, *El doctor Centeno*, puede arrojar, no obstante, singular luz sobre el mismo. En la obra anterior, y conforme a un esquema habitual en la novela decimonónica, el narrador introducía a su lector dentro de la casa de doña Isabel, cuyo interior era objeto de una minuciosa presentación, no exenta de juicios de valor. Allí, dicho narrador mostraba su admiración y asombro por los objetos y el estado de las habitaciones, parándose a mostrar con morosa delectación, cada uno de ellos. Contempladas a través de tal óptica las realidades presentadas, al llegar al gabinete el narrador se permite calificar este de *museo de las cómodas* (Pérez Galdós 2002a: 222) por la insólita reunión de cuatro, descritas también minuciosamente. Asimismo se detiene a leer los rótulos de las láminas que halla a su paso y que sintetizan bien los contenidos temáticos de estas —«Matilde, hermana de Ricardo Corazón de León, desembarca vestida de monja en la Tierra Santa... Matilde ve a Malek-Adhel... Malek-Adhel roba a Matilde» (2002a: 221)—. Frente a dicha morosa y minuciosa presentación de la casa de doña Isabel, el narrador personal de *Lo prohibido* muestra el interior de la casa de Camila a través de muy breves trazos⁷. Si en principio menciona en la sala la cómoda antigua de la tía, más adelante se refiere solo a que «Algunas de las láminas de la historia de Matilde y Malek-Adhel tenían el cristal roto» (2001a: 216). Como bien señala en nota a pie de página Whiston, tal referencia podría funcionar como singular inflexión irónica, vinculada al «robo» próximo de Eloísa por José María, solo interpretada así, no obstante, por quien conozca el tema de dichas láminas o por quien hubiera leído *El doctor Centeno*. Será este último tipo de lector quien únicamente entienda, por otra parte, la siguiente afirmación: «Constantino tenía en su casa todas las cómodas que no cabían en la de su hermano Augusto» (2001a: 216). ¿A qué número de cómodas —podría preguntarse el lector no galdosiano—, se refiere el texto? Reducida a escueto trazado la descripción de la casa de

⁷ En general, lo descriptivo adquiere mucho menor realce en un relato en primera persona y esta novela galdosiana no es una excepción al respecto.

Camila, el escritor de alguna forma quiso intensificar su relieve valiéndose, para ello, de esos mecanismos asociativos de relaciones internovelescas a través de los cuales la memoria de su lector rellenara de mayor contenido el sentido del texto. Una lectura, en tal dirección, activaría asimismo el efecto de contraste creado por el cotejo de ambos capítulos; marcaría así el intenso desajuste entre la organización que reina en la casa de doña Isabel y el caótico desorden de la de su sobrino, situados, pues, aquellos antiguos muebles en un insólito —sin duda para su anterior propietaria— y nuevo marco doméstico. El lema, por tanto, traído por José María: *Sicut domus homo* (2001a: 215), adquiere un intenso relieve y da lugar a una clara confrontación perspectivista percibida solo, claro está, por ese lector capaz de establecer el citado vínculo internovelesco. Posiblemente la lectura de Montesinos no respondió, en esta ocasión, a esa difícil exigencia, como tampoco lo hizo en primera instancia, debo reconocerlo, la mía propia.

Muy distinto es el círculo de personajes, como se indicó, que rodea a las otras hermanas y en el cual volveremos a reencontrar a figuras conocidas. Aun cuando ambas se rijan por muy distinto y aun opuesto sistema de vida —la seguridad y el cuidadoso control y equilibrio que rige la economía familiar de María Juana contrasta con el despilfarro y caída última de Eloísa—, compartirán amigos y tertulianos en esas reuniones semanales organizadas en sus casas. Y a este respecto cabe recordar lo ya apuntado sobre la presencia de esos lugares comunes donde confluyen y coinciden tantos personajes galdosianos. En el caso de *Lo prohibido*, tales reuniones recuerdan a algunas similares presentes en novelas anteriores y respecto a las cuales primaba un mismo tipo de valores y códigos. La ostentación perseguida de forma frenética por Eloísa puede evocar, aun en tono menor, el suntuoso palacio del marqués de Fúcar en *La familia de León Roch*, novela en la que también había un capítulo dedicado a la tertulia de la marquesa de San Salomó. Desde luego, conocido el perfil y estatus social de los personajes presentes en aquella obra, no puede resultar raro reencontrar a muchos de ellos en algunos de los espacios centrales de *Lo prohibido*. Como tampoco sorprende que algunos reaparezcan en las reuniones organizadas por José María Manso, en su etapa de progresivo deterioro y envilecimiento, tal como detalladamente se expone en *El amigo Manso*. En unos espacios dominados por la corrupción política, la falsa moralidad, la murmuración, el ansia de poder y dinero y la vanidosa ostentación no es extraño hallar a unos mismos personajes que, de novela en novela, transitan siempre por similares círculos sociales.

En los famosos jueves de Eloísa encontraremos, especialmente en su floreciente etapa inicial, a figuras procedentes de *La familia de León Roch*. Si en aquella obra el rechazo y la visión negativa del narrador hacia los marqueses de Tellería resultaba manifiesto, ahora adquiere mayor presencia uno de sus hijos, Gustavo, cuya fraudulenta carrera política parece proseguir aquí. En su presentación el narrador informa de que había reñido con la marquesa de San Salomó, «cada vez más intransigente y más encastillada en la integridad de su ideal católico-monárquico» (2001a: 266). Si antes Eloísa se había referido a ella como amiga de la familia, ahora la encontraremos también integrada en sus jueves. Ya en la novela en que asistimos a sus tertulias el personaje aparecía claramente caracterizado como una figura de turbia personalidad e hipócritas criterios morales. En *Lo prohibido* tales rasgos se afianzan y mantienen, de forma que no extraña que el siempre murmurador *Saca-*

mantecas diga horrores de ella y que la relación mantenida con María Juana venga marcada por una falsa apariencia, que encubre una indiscutible hostilidad⁸. La hipocresía moral que define el comportamiento de muchos de estos personajes aparece, pues, especialmente personificada en ella quien, tras la caída de Eloísa, dejará de asistir a sus jueves pese a que «era persona de manga muy ancha» (2001a: 435).

Con un destacado papel en *La familia de León Roch*, el marqués de Fúcar —presente también en *El amigo Manso*— aparece incorporado como amistad de los Bueno de Guzmán. El acaudalado millonario reaparece ahora, con idéntico perfil caracterizador, para ocupar un lugar importante en la trama novelesca. Dentro del círculo social en que se mueven Eloísa y María Juana, la presencia de tal personaje parecía plenamente justificada y a él acudiría la primera a la búsqueda de consejo en materias financieras. Del amistoso trato y confianza que el narrador experimenta hacia él, pasará a un progresivo distanciamiento pues el ya disimulado viejo, en *La familia de León Roch*, llegará a ser amante de una Eloísa en pleno declive económico, a quien acabará abandonando y dejando en la ruina total.

En aquella novela aparecía, estrechamente vinculado con este, Cimarra. La visión negativa que ante él asumía allí el narrador será compartida por Máximo Manso, que verá en él una de las causas principales de la corrupción de su hermano. Su contundente enjuiciamiento en su presentación —«diputado de la mayoría de estos que no hablan nunca, pero que saben intrigar por setenta, y afectando independencia, andan a caza de todo negocio no limpio» (Pérez Galdós 2001b: 212)— no deja lugar a dudas. Si Máximo precisaba que, pese a sus maliciosos antecedentes políticos y domésticos, era admitido por todos, el lector de *Lo prohibido* encuentra aquí que nada ha cambiado. Sí ha experimentado variación, sin embargo, la relación con su suegro, el marqués de Fúcar, pues ahora el narrador aclara que se había reconciliado con él y, lo que es más importante, que se había resignado a que su mujer «viviera maritalmente en Pau con León Roch» (2001a: 277). Para el lector no galdosiano tal precisión, acerca de un personaje tan secundario, solo podría, quizá, servir de refuerzo al viciado y asfixiante clima que envuelve las relaciones interpersonales de todos estos personajes; para el lector galdosiano tal concreción implica mucho más. En el intervalo de tiempo entre ambas novelas no hay duda de que se ha operado, como señaló Montesinos (2003: 172), una honda evolución en la moral galdosiana en materias de vida sexual. Si al final de *La familia de León Roch* el narrador anunciaba que el protagonista se expatría solo, ahora conocemos que ha aceptado la transgresión moral y vive con Pepa Fúcar. No en balde entre ambas obras ya hemos encontrado una ruptura similar. Recordemos, así, el final de *Tormento*, coincidente con este en la marcha de Amparo; eso sí, al igual que en esta novela, fuera de España.

El presente caso analizado pone de relieve cómo Galdós se vale de ese procedimiento de reutilización de personajes para promover también cambios en la configuración de la trama. De manera que si con Aranda veíamos que en el ciclo novelesco no solía darse

⁸ «Nada más injusto que el dictado de *ordinaria de Medina* que la de San Salomó continuaba aplicándole. Verdad que mi prima se desquitaba muy bien y no tomaba en su boca a la maliciosa marquesa sin ponerla buena» (Pérez Galdós 2001a: 452).

una intriga conjunta que uniese todas las obras, sí cabe hablar de la prolongación de una, que se daba por cerrada, dentro de una trama nueva, desarrollada por otra posterior. De forma que entre ambas no solo cabría hablar de ese *continuum* diegético compartido, sino también de la singular interferencia de dos tramas distintas, en situación aquí de inclusión de una en otra. Para Ontañón de Lope (1992), *Lo prohibido* resultaría un singular epílogo de *La familia de León Roch* al ofrecer el narrador precisas noticias sobre la desastrosa situación a la que ha llegado la familia Tellería. Por el primo Raimundo se entera el narrador del hundimiento completo de esta, al conocer que León ha dejado de pasar la pensión a Milagros quien, separada de su marido, comparte con él unas pésimas condiciones de vida, dando «sablazos» a todos (Pérez Galdós 2001a: 295). Nuevamente, pues, el lector galdosiano podrá completar esos huecos o lugares de indeterminación asociados a todos estos nombres que serán más precisos, como se señaló, si ha leído más de una de las anteriores novelas. No en balde, y frente a la aversión manifiesta de Máximo Manso por Cimarra, León Roch aparecía como amigo, en su círculo de relaciones.

Si en los casos señalados hasta ahora cabe hablar de intensificación y reafirmación de los rasgos caracterizadores de tales personajes, codificados hasta el momento, una situación diferente es la que se origina en torno a la reaparición de Manolo Peña. Este había desempeñado, sin duda, un papel central en la trama de *El amigo Manso*. Discípulo querido y protegido por el narrador que confía en sus méritos y asiste a su proceso formativo, acabará siendo su inesperado rival y arrebatándole a Irene, su amor secreto. El final de aquella novela concluía, pues, con la boda de la enamorada pareja y la muerte de Manso, quien, con su buen natural observador, percibe el desmoronamiento de la imagen ideal que había construido en torno a la joven, y comprueba cómo esta se convierte en la personificación de la más pura y prosaica mentalidad burguesa. Si dejamos, por tanto, al matrimonio Peña iniciando una prometedora vida social, en la que la mediación de Irene para conseguir la ascensión de su marido resultaba esencial —«Manuel empezó a recibir en su salón, por las noches, a algunas personas de viso y a otras que aspiraban a tenerlo» (Pérez Galdós 2001b: 413)—, en *Lo prohibido* hallamos al célebre orador metido ya de lleno en ese mundo. José María se refiere a él como uno de sus íntimos y hace alusión a su condición de diputado. Las palabras últimas de Máximo en relación a él, cobran, en consecuencia, plena confirmación en su nueva aparición —«Mi discípulo [...] entraba en una esfera en la cual el devoto del bien, o se hace inmune cubriéndose con máscara hipócrita o cae redondo al suelo, muerto de asfixia» (2001b: 414)—. Asistente a los jueves de Eloísa, no deja de resultar significativo lo que sobre él precisa el narrador: «Al principio llevaba a su mujer; pero después iba solo». Y añade, en una clara referencia al lector galdosiano: «Bien sabéis que es muy listo, charlatán, y que con su palabra fácil se ha hecho un puesto en la política» (2001a: 266). De las dos opciones planteadas por Manso podría pensarse, por tanto, que Manolito se ha decantado por la primera. Incluso cabe aquí señalar una posible variación, respecto a su anterior caracterización, en lo tocante al ámbito de su relación matrimonial. Si Irene resultó esencial para conseguir allanar su entrada en esos círculos sociales y si la relación de ambos, tras su boda, se presentó como envidiable, ahora sabemos que asiste solo a esas reuniones. Precisamente en relación con este rasgo caracterizador del personaje se constituyó en uno de los ejes centrales de su presencia en *El amigo Manso*, donde el lector familiar puede percibir cierto quebrantamiento. Recordemos que José María, al hablar de las ra-

dicales ideas políticas de Peña, añade que ello «no impedía que la de San Salomó tuviera con él preferencias» (2001a: 266), insinuación que se repite, esta vez en boca del siempre malicioso *Saca-mantecas*, cuando este difunde que «Manolito Peña estaba en camino de ser mi sucesor en la plaza de amante de corazón» (2001a: 262).

En relación, por consiguiente, con Manolito Peña, como personaje recurrente, sí cabría hablar del desarrollo de una personalidad poliédrica, como señaló Bonet (1990), que muestra diferentes perfiles según el momento, lugar y visión con que sea contemplado. En este sentido cabría recordar el testimonio del narrador de *El custodio* de Anthony Trollope, un autor decimonónico que concibió también un ciclo de novelas conectadas. En el final de aquella, y refiriéndose a uno de los personajes, el arcediano, que más relevante lugar ha ocupado dentro de la trama, lamenta que el lector solo lo haya visto a la luz de sus rasgos menos favorables, sin tener la oportunidad de contemplarlo en muy distintas esferas. Será en la novela siguiente donde el personaje, efectivamente, ofrezca una muy distinta configuración, que muestra la compleja mezcla de rasgos que suele caracterizar a tantos personajes del novelista inglés.

En el caso de Manolito Peñas cabría hablar, no obstante, más que de rasgos contrapuestos, de un proceso evolutivo, solo percibido, una vez más, por el lector galdosiano que no puede dejar de recibir esas ambiguas señales sobre las infidelidades del personaje, de manera muy distinta al lector no galdosiano.

Sin que pueda hablarse de cambios sustanciales en su personalidad, en torno a Gonzalo Torres cabría señalar también ciertas variaciones en su aparición en las novelas galdosianas. En *Tormento* lo encontramos, por primera vez, como amigo de Bringas y Caballero. Muy significativo resulta el rechazo frontal que provoca allí en Amparo, objeto de su persecución. En su inicial presentación el narrador incide en su manifiesta presunción y engreimiento pues «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 2002b: 190). Si tal caracterización se mantendrá en sus posteriores reapariciones, sí cambiará su situación personal. En *La de Bringas* lo hallamos ya como ese «hombre guapín» que presta dinero a Rosalía y que aparece asociado al usurero Torquemada, adquiriendo mayor realce su figura en *Lo prohibido*. En la primera parte es presentado como bolsista y prestamista, vecino de los Miquis, y es en la segunda donde cobra mayor protagonismo, hasta el punto de aparecer su nombre en uno de los epígrafes de capítulo (cap. XX). Aquí el narrador se refiere a él como su «amigote Gonzalo Torres» (2001a: 437) y pasa a ofrecer una detallada presentación de su retrato, etopeya y semblanza. Si de las dos primeras algo conocía ya el lector familiar, ahora encuentra precisa información sobre las actividades de tal personaje que explican su presente. Unos antecedentes que completan, pues, el perfil de dicha figura. Respecto a su retrato y etopeya, cabe hablar del riguroso mantenimiento de los rasgos ya perfilados. La memoria y el cuidado galdosianos en la creación de su ingente universo novelesco vuelven, nuevamente, a manifestarse. Recordemos que en *Tormento* el narrador, al referirse a sus ojos, precisó que «eran grandísimos, al modo de huevos duros» (2002b: 190) y que en *La de Bringas* también el narrador lo muestra ante Rosalía «con sus ojos de huevos duros impregnados de una dulzura atónita» (Pérez Galdós 2000: 131). Pues bien, el lector comprueba cómo en *Lo prohibido* el protagonista comparte tal percepción visual pues, al trazar su

retrato, habla de sus «ojos enormes, huevudos» (2001a: 438). Será José María quien hable de cómo Mompous —uno de los íntimos de la tertulia de Agustín Caballero— lo protegió y de cómo, ocultando tal hecho, se asoció con «un tal Torquemada, que hacía préstamos con usura» (2001a: 439), siendo sus víctimas más constantes «las señoras que gastan más de lo que les dan sus maridos» (2001a: 439). En la segunda mitad de la novela el personaje, acompañado de una esposa a quien desprecia, experimentará por sus continuas especulaciones financieras un espectacular ascenso que desemboca, sin embargo, en la quiebra última a la que arrastra al narrador. Él es, en consecuencia, una de las causas centrales que conducen al protagonista a su desastrosa situación final.

Sin participación activa en la trama, Torquemada aparece también mencionado en *Lo prohibido*. En una novela cuya historia gira en torno a las relaciones crematísticas parece que no podía faltar su presencia. El lector ya lo encontró por vez primera en *El doctor Centeno*, en donde recibía el significativo apodo de Gobseck, el usurero de Balzac. Si allí se relacionó con Alejandro Miquis, en *La de Bringas* lo hará con Rosalía y en *Lo prohibido*, cómo no, con Eloísa.

Un personaje cuyos rasgos ya codificados se ven notablemente intensificados en esta obra es Sánchez Botín. El lector de *La desheredada* no puede olvidar la perspectiva, ciertamente contraria, que compartieron hacia él narrador y personajes. La aversión que, desde que lo ve en la iglesia, siente hacia él Isidora no dejará de ir en aumento cuando se convierta en su amante; por su parte Joaquín Pez perfila una condensada semblanza sobre su vida que ofrece mayor luz sobre él, ante Isidora y el lector, y que resulta también claramente condenatoria. Figura muy fugaz en *La de Bringas* —allí le interesaba al narrador su hermana Milagros—, en *Lo prohibido* lo vemos incorporado, por la referencia de un personaje, a los jueves de Eloísa, si bien no será hasta el final de la trama cuando adquiere mayor realce. En su progresiva caída esta será asediada por él, aun cuando lo rechace violentamente, por considerarlo un ser «muy por bajo de todos los envilecimientos y prostituciones posibles» (Pérez Galdós 2001a: 553). Un odio similar le profesa el protagonista, quien reconoce, en un rápido encuentro con él, que le «repugnaba lo indecible» (2001a: 573). Precisamente en la conclusión de la obra tendrá que sufrir la humillación de recibir el dinero que ha dado a su prima para acudir en su socorro, en unas circunstancias que nuevamente inciden en su vileza y ruindad, como otro personaje, su amigo Severiano, expone bien. No hay posibles matices ni fisuras, respecto a su caracterización anterior, en su aparición en esta novela pues, como vemos, narrador y personajes coinciden en su negativa valoración. La reunión de tales visiones consigue, en consecuencia, que a través de su incorporación en la trama de esta novela el lector galdosiano no aliente ninguna duda acerca de la gravedad y enorme profundidad de la caída final de Eloísa.

Muy distinta a esta resulta la hermana mayor quien, dentro de la seguridad de su pujante y siempre próspera forma de vida —pese a la reprimida envidia que siente hacia sus hermanas—, alternará con los más acaudalados hombres de negocios, entre quienes re-encuentramos también a viejos conocidos como Arnáiz y Mompous.

Finalmente destacaremos, como uno de los más relevantes personajes recurrentes de Galdós, a Ido del Sagrario. Su presencia se limita si apenas a unas cuantas páginas en el

final de *Lo prohibido*, pero conlleva importantes implicaciones acerca de su interpretación última. Pese a no haber protagonizado nunca una novela, como algunos de estos personajes, y a desempeñar siempre un papel secundario, ha merecido el interés de la crítica. Escobar (1994) subrayó, de forma especial, la función metanovelesca que suele acompañarle, y Yáñez (2000) ha analizado con penetrante lucidez crítica su configuración en el universo narrativo galdosiano, tanto en las novelas contemporáneas como en los episodios. Como facetas más subrayadas por la crítica, señala su desequilibrio mental, su labor pedagógica y su experiencia como folletinista. Es en estos aspectos vinculados a su trayectoria profesional donde podemos hallar la justificación de su entrada en *Lo prohibido*. En su primera aparición en *El doctor Centeno* se incorporó como pasante a las órdenes de Polo, con quien impartía clases en la escuela a la que asiste Felipe. De dicho personaje el narrador destacaba allí, especialmente su caligrafía: «eran de ver aquellas *emes* iniciales con el cabello erizado de entusiasmo, aquellas *haches* que arrastraban más colas que un pavo real, aquellas *erres* que hacían cortesías» (Pérez Galdós 2002a: 135). Como en casos anteriores también aquí cabe percibir una completa coincidencia entre la perspectiva de dicho narrador y la que expresará su posterior personaje, José María Bueno de Guzmán. A raíz de su fulminante hemiplejía el personaje se ve obligado, para continuar sus memorias, a acudir a un amanuense que resulta ser el mismo José Ido. Lo primero que de él se dice será: «tenía una letra clara, hermosa, si bien un poco floreada y como con tendencia a criar pelo por los infinitos rasgos que por arriba y por abajo salían de los renglones» (2001a: 617).

Si el lector galdosiano no hace, pues, sino ratificar esta seña de identidad conocida del personaje, él aprecia, asimismo, el gran alcance que puede tener su elección como responsable último de la escritura de estas memorias. Al final de *El doctor Centeno* Ido le hablaba a Felipe de sus nuevos planes de vida, tras haberse quedado sin trabajo, y cuando reaparece, en el inicio de *Tormento*, le expone sus éxitos como cultivador de folletines. Es su completa defensa de dicha especie literaria, con las implicaciones que ello conlleva en la configuración de aquella obra, lo que dará lugar al inteligente juego metaliterario puesto en marcha por Galdós en la escritura de esa novela. Quien aparece, por consiguiente, como valedor y garante de la historicidad de las memorias de José María resulta ser, ni más ni menos, que un autor de folletines. El lector familiar entiende, por tanto, perfectamente la propuesta que hace Ido al enfermo de retocar su relato y que este rechaza rotundamente. Con todo, pese a la estrecha vigilancia que el narrador dice llevar a cabo para que se ajuste estrictamente a lo que le dicta, el texto no deja de presentar en su final, tal como la crítica ha constatado, perceptibles variaciones. Alda Blanco (2006: 19) señala tantas —recordando los comentarios al respecto de Montesinos— que, según indica, no parece ser obra suya.

En la conclusión de su novela no hay duda, por tanto, de que Galdós aumenta el grado de exigencia, respecto a la activa colaboración de sus lectores. Nos encontramos con un texto que depende, a la postre, de dos autores distintos, ninguno de los cuales merece su confianza plena. Si las sospechas acerca de la fiabilidad de José María han venido desplegándose a lo largo de la progresiva lectura de la obra, las que suscita Ido emergen de golpe para el lector galdosiano. Para activar tal desconfianza en quien no lo es, el narrador lleva a cabo sucintos comentarios. Pero el escritor no se contenta con la creación de esa sorprendente conclusión irónica. José María exige a Ido —como el segundo autor del *Quijote* al

traductor del manuscrito— el escrupuloso mantenimiento del encargo que le ha hecho y solo consiente como reforma, necesaria además para él, la variación de los nombres de todas las personas mencionadas, empezando por el suyo propio⁹. En la última sección de la novela, José María revisa, por tanto, el manuscrito que envía, de acuerdo con Ido, a un amigo de ambos, «puesto ya en limpio y con los nombre bien disimulados» (Pérez Galdós 2001a: 621). Este amigo de los dos personajes es, nuevamente, la transposición literaria del propio Galdós a quien vimos obteniendo noticias sobre Isidora de Augusto Miquis, en relación no muy decorosa con Rosalía Pipaón o estableciendo singular contacto con Máximo Manso. A él se le encomienda, por consiguiente, la publicación de ese manuscrito, con la condición de que espere a que José M.^a Bueno de Guzmán muera. El lector que tiene, pues, en sus manos *Lo prohibido* debe extraer la consecuencia de que quien ha publicado el texto es ese innominado amigo, cuya función debía constreñirse solo a darlo a la luz.

Para el lector no galdosiano todo podría concluir, por tanto, con la aceptación de dicha estrategia narrativa. Para el galdosiano se abre, sin embargo, una nueva posibilidad en la interpretación final del texto. Recordemos que José María envía el manuscrito revisado, con los «nombres disimulados». El lector solo de *Lo prohibido* acepta, sin ningún tipo de cuestionamiento, tal situación, pues nada del presente texto suscita en él otra interpretación. Distinta, por el contrario, puede ser la del lector familiar. Este ha venido comprobando que un gran número de personajes aparecidos a lo largo del texto gozaban ya de una existencia previa, en las páginas de otras novelas y, por ende, eran fácilmente identificables por él. ¿Cómo se ha borrado, pues, la identidad real de tales figuras, como pretendía el protagonista? Con la necesaria aceptación del pacto ficcional, el lector galdosiano cataloga como «reales» a esas figuras ya conocidas que transitaban por el universo novelesco anterior. Lejos de borrarse, por tanto, su identificación, estas aparecían aquí con esos mismos nombres que, como hemos intentado mostrar, reactivan en el lector familiar una rápida respuesta en la determinación de su sentido. Llegados al final de la novela, se le comunica, pues, a este lector que todos los nombres de los personajes que ha ido encontrando son falsos. ¿Cómo resolver tal contradicción? Ante el lector galdosiano se abre, en fin, una nueva posibilidad interpretativa que apunta a la alteración del manuscrito con, al menos, la restitución de los nombres originales por ese amigo común, buen conocedor de toda esa amplia galería de personajes. Para este lector, por tanto, *Lo prohibido* sería un texto dependiente no de dos, sino de tres escrituras distintas: las de José María, Ido y el amigo de ambos, con lo que la cadena narrativa desarrollada alcanza, muy cervantinamente, dimensiones verdaderamente llamativas. Claro que esto solo es posible para ese lector familiar quien, como modestamente hemos intentado presentar, puede extraer de la lectura de esta gran novela un sentido mucho más rico y profundo que el lector ajeno a Galdós.

⁹ Nos encontramos con una singular versión del viejo tópico literario, vinculado a la intensificación de la ilusión de historicidad del relato.

CONCLUSIONES

Si en el inicio de nuestro estudio partíamos de la importancia que la figura del lector adquiere en la obra galdosiana, parece que el análisis de su creación literaria, fundamentado en esos nuevos enfoques teóricos orientados hacia la recepción, puede proyectar una nueva luz sobre ella. En el presente caso dicho enfoque se ha centrado en las repercusiones que la presencia del personaje recurrente puede alcanzar en el proceso de la lectura e interpretación del texto. Como hemos intentado demostrar, en el caso de *Lo prohibido* la práctica narrativa de reaparición de personajes permite al escritor construir un texto cuya concreción de sentido cambia, sin duda, según el perfil del lector. Y no nos referimos aquí a esa posible jerarquización de lecturas, vinculadas a los diferentes tipos de lectores, que no repercuten en el significado codificado en el texto.¹⁰ En el caso de la utilización de esta técnica sí cabe hablar de dos lecturas distintas, basadas en la diferenciación entre lector no galdosiano y galdosiano, previstas y planificadas por el autor. Es únicamente a este último, a su lector *familiar*, a quien le ofrece el escritor, en fin, la posibilidad de extraer una configuración de sentido del texto mucho más completa y rica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANDA, Daniel (2001): "Le lecteur dans le retour" *Poétique* 128, 409-20.
- BALZAC, Honoré (1972): *Obras completas*. Prólogo y traducción de R. Cansinos Assens. Madrid: Aguilar, t. VI.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1949): "Sobre la novela y sus límites". *Arbor* 42, 271-83.
- BLANCO, Alda & Carlos BLANCO AGUINAGA (2000): "Introducción" a Benito Pérez Galdós: *La de Bringas*. Madrid: Cátedra, 11-49.
- BLANCO, Alda (2006): "Introducción" a Benito Pérez Galdós: *Lo prohibido*. Madrid: Akal, 5-40.
- BONET, Laureano (1990) [1971]: *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península.
- CASALDUERO, Joaquín (1943): *Vida y obra de Galdós*. Buenos Aires: Losada.
- CLÉMESSY, Nelly (1983): "A propos de la reaparition des personnages dans l'oeuvre romanesque de Pérez Galdós". *Hommage à Louis Bertrand (1921-79): études ibériques et latino-américaines*. Paris: Belles Lettres, 87-97.
- ESCOBAR BONILLA, María del Prado (1994): "La doble función de un personaje galdosiano". *Philologica Canariensis* 0, 137-50.
- GAOS, Vicente (1971): "Sobre la técnica novelística de Galdós". *Claves de la literatura española I*. Madrid: Guadarrama, 453-61.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989): *Teoría de la literatura*. Madrid: Cátedra.
- GULLÓN, Ricardo (1979): *Psicologías del autor y lógicas del personaje*. Madrid: Taurus.
- INGARDEN, Roman (1989): "Concreción y reconstrucción". En R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 35-53.

¹⁰ García Berrio (1989: 238) se refiere a esos diferentes niveles de apreciación y de reacción imaginaria ante un mismo texto que, dependientes del grado de sensibilidad y capacidad de cada lector, no implican variación alguna sobre su sentido.

- ISER, Wolfgang (1989a): "La estructura apelativa de los textos". En R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 133-45.
- ISER, Wolfgang (1989b): "El Proceso de Lectura". En R. Warning (ed.): *Estética de la recepción*. Madrid: Visor, 149-64.
- KROW-LUCAL, Martha (1994): "El personaje recurrente en la obra de Galdós". En J. W. Kronik & H. S. Turner (eds.): *Textos y contextos de Galdós*. Madrid: Castalia, 157-61.
- MONTESINOS, José F. (1991) [1968]: "Introducción" a Benito Pérez Galdós: *Lo prohibido*. Madrid: Castalia, 7-41.
- MONTESINOS, José F. (2003): *Galdós II*. Madrid: Castalia.
- ONTAÑÓN DE LOPE, Paciencia (1992): "*Lo prohibido*, prólogo y epílogo de otras obras galdosianas". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 2, 779-90. En línea: <<https://doi.org/10.24201/nrfh.v40i2.901>>.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2000): *La de Bringas*. A. Blanco y C. Blanco Aguinaga (eds.). Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001a): *Lo prohibido*. J. Whiston (ed.). Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2001b): *El amigo Manso*. F. Caudet (ed.). Madrid: Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2002a): *El doctor Centeno*. J. C. Mainer (ed.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2002b): *Tormento*. F. Caudet (ed.). Madrid: Akal.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2003): *España trágica*. Madrid: Club Internacional del Libro.
- PICARD, Robert (1967): "Nouvelles remarques sur *Lo prohibido* de Galdós". *Bulletin Hispanique* 69, 389-406. En línea: <<https://doi.org/10.3406/hispa.1967.3911>>.
- VILLANUEVA, Darío (2011): "Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós, James". *Anuario de Literatura Comparada* 1, 267-91.
- YÁÑEZ, María-Paz (2000): "Algo más sobre José Ido del Sagrario". *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria, II, 849-64.