

DENTRO DE LAS CASAS Y DE LAS MENTES. UN ESTUDIO DE *LA INCÓGNITA Y REALIDAD*¹

INSIDE THE HOUSES AND THE MINDS. A STUDY OF *LA INCÓGNITA AND REALIDAD*

María del Carmen Ramírez Herrera

Universidad de Málaga

RESUMEN

El presente trabajo pretende demostrar que los espacios habitados por los personajes galdosianos de *La incógnita y Realidad* ponen de manifiesto tanto sus ideologías como sus emociones a través de las salas que los componen y de los objetos que las ocupan. El estudio se centra principalmente en el personaje de Augusta por lo que se analiza la casa de su padre, que fue su primer hogar, la suya propia y el edificio donde se cita con Federico Viera. También se estudia la relación de estos personajes con esos lugares. Este examen dual conduce a la conclusión de que los espacios en *La incógnita* transmiten la concepción que la sociedad tiene sobre Augusta, así como sobre la moral y la posición de la mujer en el siglo XIX. En cambio, los espacios en *Realidad* están más encaminados a mostrar de modo directo la interioridad de Augusta y del resto de personajes.

PALABRAS CLAVE: *La incógnita*, *Realidad*, espacio, interior, simbología, mujer.

ABSTRACT

This paper aims to demonstrate the existing relation between galdosian characters of *La incógnita* or *Realidad* and the space they live in, because the rooms and the objects inside them talk about the ideologies and the emotions of the characters. The study is mainly focused on the character of Augusta. So, it analyzes her father's house, that was her first home, her own one and the building where she meets Federico Viera. It also analyzes the relation of these characters to those places. This twofold review leads to the conclusion that the spaces in *La incógnita* convey the society's conception about Augusta, as well as on the morality and position of women in the nineteenth century. In contrast, spaces in *Realidad* show the interiority of Augusta and the other characters in a clearly way.

KEYWORDS: *La incógnita*, *Realidad*, space, interiors, symbology, woman.

En *La incógnita y Realidad* se advierte una estrecha relación entre el personaje de Augusta y los espacios que habita. A través de este vínculo se manifiesta, por un lado, la situación política y social de la mujer en época de Galdós y, por otro, la rebeldía de este personaje femenino contra el comportamiento que se espera de ella. Estos espacios son: la casa de Carlos María de Cisneros, su padre; las habitaciones que conforman su propio hogar y el edificio donde tienen lugar sus encuentros con Federico Viera. Ambas novelas se complementan pues como expresa Caudet: «La novela *Realidad* no habría resultado del todo

¹ El título inicial del presente trabajo era «El espacio y la mujer en *La incógnita y Realidad*». Ha sido modificado debido a las sugerencias recibidas durante la ronda de preguntas y comentarios que siguió a la exposición de la comunicación en el XI Congreso Internacional Galdosiano. Se apuntó a la generalidad del término *espacio* frente al detalle con que se estudia el interior de las casas habitadas por Augusta. El título final da respuesta a la demanda de un enunciado que refleje de modo más concreto la temática del presente estudio. «Dentro de las casas y de las mentes» resume los dos grandes asuntos investigados pues se trata de un trabajo sobre dos interiores: el de los hogares y el de las mentes de los personajes.

comprensible en el momento de su publicación, ni tampoco hoy, sin toda la información que sobre los personajes, su medio y mentalidades va emergiendo en *La incógnita*» (2004, 23). De manera que, los espacios a analizar se han de estudiar teniendo en cuenta la doble perspectiva que sobre ellos ofrecen las novelas.

Puesto que el narrador de *La incógnita* es el primo de Augusta, Manuel Infante, Galdós nos transmite la vida y los actos de este personaje femenino a través de la mirada del otro: «Characters are introduced, described according to visible traits, and their known statements about one another, as well as reportable observations of other parties concerning them, are given» (Gillespie: 1966, 14). Tanto en *La incógnita* como en lo superficial de *Realidad* Clarín observa que «el asunto era la opinión pública apasionada por la crónica del crimen, erigiéndose en tribunal, y dando una en el clavo y ciento en la herradura» (1991, 199). La implicación de la opinión pública del siglo XIX en ambas novelas es relevante también en cuanto a la consideración que tenía sobre la capacidad intelectual de la mujer, su papel en la sociedad y su conducta moral:

La mujer, a quien se debilita quitándole los medios de subsistencia con la privación de los trabajos lucrativos y oponiéndose a que cultive sus facultades intelectuales; la mujer, a quien se desarma para la lucha, ha de ser fuerte en ella, ha de triunfar de sus afectos, de sus instintos, de la natural propensión de creer a quien se ama y de confiar en el que puede dar protección y la promete. El pecado en el ser fuerte se llama triunfo, en el débil *caída*; y la opinión, que le empuja para que caiga, le escupe y le pisa cuando está por tierra (Arenal: 1974, 43).

En *La incógnita*, estas ideas están representadas por las especulaciones de los demás personajes acerca de la posible implicación de Augusta en la muerte de Federico Viera. Lo que llega hasta los lectores es la historia entrevista por conocidos más o menos allegados. Por tanto, no es de extrañar que el hogar que Augusta comparte con Orozco se describa desde la perspectiva externa de su primo que aspira a penetrar su intimidad. Más que presentar la relación directa entre la psicología de Augusta y los espacios en que se desarrolla su día a día, *La incógnita* expone la opinión pública sobre la esposa de Orozco sirviéndose, entre otros elementos, de cómo describe Infante los espacios en que su prima se mueve. En cambio, en *Realidad* estos están más encaminados a proyectar los sentimientos, las creencias y reflexiones hondas de Augusta. Esto se debe a que con esta segunda obra Galdós quería dar a sus lectores la historia verdadera que subyace en aquella otra conjeturada por la opinión pública: «La equivocación del vulgo es la parte de la novela de costumbres que hay en esta obra; pero queda lo que había debajo, lo que no podía ver ni calcular la plebe, lo que nosotros

vemos ahora en los soliloquios de Federico, de Tomás y de Augusta, y en los delirios de todos ellos» (Clarín: 1991, 199).

La casa de Carlos María de Cisneros es significativa porque es allí donde Manuel Infante se retira a un ángulo de un gabinete para meditar seriamente sobre si su prima es o no fiel a Orozco. Aunque los pensamientos que le asaltan durante ese momento de abstracción no se describen, se infieren de la preocupación que hace explícita con anterioridad. En la casa de Cisneros se ha producido una disputa entre su propietario y Malibrán acerca del posible autor de un cuadro. Cisneros sostiene que se trata de una obra de Masaccio mientras que Malibrán declara que es un Pinturicchio. En el debate se involucran Augusta, Villalonga e Infante. Los dos últimos se posicionan del lado de Cisneros, en cambio, Augusta apoya a Malibrán. Esta complicidad despierta las sospechas de Infante que piensa: «Mi suspicacia y el odio instintivo que aquel pegajoso diplomático me inspiraba, odio revelador también, lleváronme a creer que cuanto hablaron mi prima y Malibrán aquel día encerraba un sentido doble, y que sus palabras eran fórmulas de inteligencia convenidas, al modo de una clave cifrada»² (I. 198). Este recelo aumenta cuando Malibrán abandona la casa pocos minutos después de hacerlo Augusta. De manera que, el consecuente silencio de Infante es traducido por el lector atento como un estado de meditación en que el personaje reflexiona sobre Augusta, Malibrán y una posible relación entre ambos.

En las novelas realistas, los objetos no aparecen en el discurso de forma ingenua sino que tienen una gran carga significativa (Arroyo: 2011, 64). De igual modo, la descripción que realiza Infante de los elementos en que fijaba su atención durante su trance está cargada de simbología. Entre esos objetos y la situación de Augusta, Manuel Infante y Federico Viera se pueden establecer equivalencias. Por tanto, el espacio se convierte en un instrumento más con el cual explicar la historia, a la vez que aventura la incógnita de lo que sucederá:

Retíreme a un ángulo del gabinete aquel, tan bonito, tan diferente de cuanto vemos en otras casas, y durante largo rato examiné una por una las rosas del suelo. Necesito explicarte esto. Hay allí una magnífica alfombra de Santa Bárbara, hermana de las de Palacio y Sitios Reales, blanda, gruesa y amorosa bajo nuestras pisadas. Es de fondo blanco, rameado amarillo y guirnalda de rosas, estilo Carlos IV, que ante la crítica dominante pasa hoy por anticuado. A mí no me lo parece... Pero, sea lo que quiera, los colores se conservan admirablemente; el tejido es de una solidez que avergonzaría a toda la industria moderna, y en cuanto a las rosas, te diré que las deshojé con mis miradas, mientras en el otro extremo de la pieza, apuraban el tema Villalonga y Cisneros. Éste, inquietísimo, entraba y salía, trayendo papeles y libretos con alguna referencia en apoyo de su dictamen; y también cuadros para buscar argumentos comparativos. Vi abierta ante mí una papelera, en cuyos compartimientos brillaba el oro antiguo y de ley con la amarillez elegante de las onzas peluconas. De aquellas áureas

² Las citas de *La incógnita* y *Realidad* han sido tomadas de la edición de Cátedra realizada en 2004 por Caudet quien aunó ambas obras. En adelante las referencias a esta edición se realizarán mediante las iniciales I. o R., según se trate de *La incógnita* o *Realidad*, seguidas de la página correspondiente.

gavetas sacó mi tío un papel, que leyó como se podría leer un bando. Era el inventario citado por Cea Bermúdez; y en el trajín que el buen señor armaba, se tambaleó de improviso una armadura completa, milanesa, y cayó al suelo con estrépito y chirrido de articulaciones metálicas, como guerrero que cae mal herido en el combate (I. 199).

Las únicas alusiones a la actividad de Infante en aquel instante son las expresiones «durante largo rato examiné las rosas del suelo» y «las deshojé con mis miradas». Las rosas podrían representar a Augusta pues entre las identificaciones que se conceden a este elemento está la de «mujer amada» (Cirlot: 2008, 392). Su primo está inspeccionando sus recuerdos. Analiza las situaciones que le han resultado extrañas y que ha clasificado y guardado para lograr encontrarles sentido en el futuro. No en vano Bachelard afirma: «El rincón se convierte en un armario de recuerdos (...), los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden» (1998, 178). Apartado de Villalonga y Cisneros, en una esquina del gabinete, ese momento de revelación ha llegado. La camaradería entre Malibrán y Augusta arroja lógica sobre los momentos en que Infante no encontraba explicación para el comportamiento esquivo de su prima. Sus ideas se conectan. De ahí que el rameado de la alfombra sea amarillo, pues «es el color de la intuición, (...) ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos»; y que repare en las guirnaldas, ya que constituyen un elemento de conexión (Cirlot: 2008, 140 y 239 *rsp.*). Infante deshoja las rosas de la alfombra en un *se aman-no se aman* que a pesar de no ser manifestado en su narración, el lector intuye.

En este fragmento, el relato de las acciones se interrumpe cediendo ante la descripción de un objeto aparentemente trivial como es la alfombra. Infante alude a la opinión desfavorable que los entendidos en decoración en el siglo XIX manifestaban sobre las alfombras estilo Carlos IV. En cambio, él no considera anticuado este objeto. Su valoración acerca de la alfombra corre paralela a su idea sobre la moral. En el siglo XIX, España experimenta cierta apertura a las costumbres y movimientos ideológicos procedentes de otros países europeos. Esto se expresa principalmente en la adaptación de la sociedad al gusto francés e inglés en el vestir y en la decoración de los hogares. Sin embargo, aún existen muchas reservas en lo concerniente a modificar el modo tradicional de pensar. Ejemplo de ello es cómo en otros países surgió un nuevo concepto de la mujer, más favorecedor, que aquí quedó ahogado: «a diferencia de otros países de cultura liberal más arraigada, en España el ideario burgués liberal se mostró incapaz de reemplazar las viejas concepciones sobre las mujeres» (Aresti: 2000, 363). La misma reticencia al cambio se comprueba en el ámbito de la cultura y en el modo de concebir la moral. Las obras que se representaban en los teatros en esta época habían abandonado la idea de que el marido traicionado debía vengarse con un acto violento que

recayese en su esposa adúltera. Belot explica: «este honor se transforma en honorabilidad burguesa y se condena el adulterio antes que nada porque atenta contra la familia, y porque más que al individuo, daña y lesiona al orden social» (1982, 81). Sin embargo, no se condena al hombre y a la mujer por igual sino que, como afirmó Arenal, lo que en ella es pecado y debe condenarse, en él es triunfo. Manuel Infante se erige en modelo del liberal burgués español que trata de conquistar a la mujer casada y, ante sus desplantes, se asegura de que no está manteniendo una relación con otro hombre y faltando así al comportamiento que la sociedad le impone. Por tanto, se puede formular una identificación de la alfombra con la moral católica. Cuando Infante alude a sus colores diciendo que «se conservan» y comenta que su tejido «es de una solidez que avergonzaría a toda la industria moderna», bien podría estar hablando del modo en que el pueblo español protege sus valores tradicionales y de la actualidad de unos principios morales injustos con la mujer.

En este gabinete lleno de símbolos, cabe destacar el comportamiento de Cisneros que entra y sale sucesivamente. Su actitud evoca su entrada y salida del conflicto del adulterio. Al final de este capítulo, Cisneros aconseja a su ahijado que no tenga respeto por sus amigos y trate de conquistar a sus esposas y gozar así de la vida: «Mira, Manolo, tú no seas tonto. Haz el amor a las mujeres de todos tus amigos, y conquístatas si puedes. No pierdas ripio por cortedad, ni por escrúpulos, ni por miramientos sociales de escaso valor ante las grandes leyes de la Naturaleza» (I. 201). En este momento de *La incógnita*, Cisneros no se ha visto tocado del estigma de la deshonra. En cambio, en la última jornada de *Realidad* tras conocer los rumores que circulan sobre la relación de su hija con Federico reacciona con ira: «Éste es un país de liliputienses. Dan ganas de andar sobre él así... (*pisa fuerte*), destruyéndolo a pisotones, como a las hormigas» (R. 576). Cisneros no parece dar crédito a lo que escucha pero ha comprado el silencio de *la Peri* con un cuadro. Por tanto, conoce de primera mano los hechos. Aquello que fomentaba desde la posición del hombre sin conciencia que apetece disfrutar de placeres carnales es lo mismo que aborrece como padre afrentado. Por tanto, el doble rasero con que mide el adulterio equivale a ese entrar y salir del gabinete.

El último aspecto reseñable sobre este elemento espacial de la novela es la armadura que cae empujada por el movimiento de Cisneros. La armadura aparece ya en la primera novela que compuso Galdós, *La sombra*. Sobre esta obra, Casaldueiro afirma: «Cuando se presenta la armadura roñosa no sólo se alude al Quijote, sino que se interpreta el primer capítulo de la novela de 1605» (1966, 34). La armadura aparece en *La sombra* junto a otros objetos como el reloj parado o el Cristo sangriento. Todos vuelven a presentarse en otras obras galdosianas adquiriendo valor de símbolo. Como objeto quijotesco, se debe identificar la armadura con un

personaje representativo de los ideales de caballería que han perecido por completo en la sociedad del siglo XIX. Este personaje no puede ser otro sino Federico Viera de quien Sobejano dice que es «el español vuelto hacia el pasado e incapaz de adaptarse a la nueva sociedad democrática» (1964, 89). Cisneros, que como hombre liberal burgués gusta de guardar las formas al tiempo que disfruta de modo soterrado del engaño, es un buen representante de la nueva sociedad que se ha ido configurando. Con su movimiento hace caer la armadura. Del mismo modo, la presión de la opinión pública y la pérdida de los valores morales conducirán a Federico a encontrar en el suicidio la única salida a su situación. La caída de la armadura es un presagio de la caída de Federico.

En *La incógnita*, Manuel Infante pasea por los alrededores de la casa de los Orozco cuando más obsesionado está con la idea de descubrir al posible amante de su prima. Su atención se centra especialmente en la observación de las ventanas de la alcoba y del tocador de Augusta. Aunque no llega a realizar detalladas descripciones de estos espacios íntimos, transmite al receptor de sus cartas una idea general de la casa de Tomás Orozco:

En la casa de Orozco están representadas visiblemente las ideas de su ingeniosa dueña, y fuera de dos o tres retratos anónimos atribuidos a Pantoja, y un Murillo (Malibrán dice que es Tobar), no hay en ella un cuadro antiguo ni para un remedio. Allí no verás más que pinturas frescas, nuevecitas, de buena mano, firmadas por García Ramos, Jiménez Aranda, Mérida, Martín Rico, Domínguez, Román Ribera, Sala, Beruete, Plasencia y otros muchos; escenas andaluzas o madrileñas, tipos gitanescos, militares, marítimos, cabezas elegantísimas, grupos parisienses, majas, y además paisajes muy lindos, imagen exacta de la Naturaleza. (...) reconociendo mi ignorancia, te declaro, con rudeza de un bruto, que me entretiene mucho más la colección de mi prima que la de Cisneros. Tengo que añadir un perfil a la figura, diciéndote que es muy apasionada del estilo Luis XV y del barroquismo como arte decorativo. Posee un sin fin de cacharros de gran precio, cornucopias y marcos de talla dorada muy hermosos. Cierzo que el Luis XV no tiene sustitución posible para decorado de salones elegantes; pero Augusta extrema su preferencia, afectando no entender las bellezas de la ornamentación árabe, detestando lo gótico, y sosteniendo que todo lo griego está muy bueno para cementerios (*I.* 212-213).

El padre de Augusta también es aficionado a la pintura. Manuel Infante explica que toda la casa de Cisneros está llena de cuadros. Son «pinturas ennegrecidas en su mayor parte (...) representando asuntos de frailes cartujos, rostros cadavéricos, muertos que se levantaban de sus ataúdes, y mártires en carne viva o estrangulados, con medio palmo de lengua fuera de la boca» (*I.* 156). En su edición de ambas novelas, Francisco Caudet comenta: «Los asuntos de estos lienzos remiten a una concepción lúgubre y añeja de la religión y de la vida que, por cierto, nada tienen que ver —tal vez ésta sea su función en *La incógnita* y en *Realidad*— con la concepción que Cisneros, terrateniente absentista, tiene de la religión y de la vida» (2004, 156). No obstante, Cisneros acostumbra a guardar las apariencias. La función de estas pinturas podría consistir en ser representativas del gusto artístico predominante en una

sociedad conservadora. Están en la casa de Cisneros por el mismo motivo que la alfombra estilo Carlos IV, para proyectar la imagen de sobriedad española y de orden. A su vez, sirven de contraste con las preferencias de Augusta. En oposición a la colección pictórica de su padre, las piezas que se pueden encontrar en su casa se caracterizan por representar escenas de la vida cotidiana que sugieren movimiento, acción y energía. La temática andaluza, los tipos gitanescos, las majas, los militares y los paisajes nos hablan de su carácter que, como ella misma manifiesta, aborrece cuanto supone equilibrio: «Yo soy así: estoy cansada de la regularidad. Me ilusiona el desorden» (R. 441). Este es el motivo de que no entienda la belleza de la ornamentación árabe en la que prima la armonía y rechace el arte griego donde deben evitarse las aglomeraciones (Martín: 1974, 346 y 149 resp.). Augusta se decanta por lo barroco puesto que este estilo «trata, de manera compulsiva y con frecuencia caótica, de distanciarse de la civilización antigua y de dar algún paso hacia delante sin necesidad de apoyarse en ella» (Snyder: 2014, 22). Del mismo modo, Augusta quiere escapar de lo establecido y dirigirse con arreglo a su propia concepción de la realidad que le circunda y de la moral. En su búsqueda de una alternativa a la vida ordenada que se ve obligada a llevar y que le hace sentir limitada, encuentra en el estilo barroco la manifestación artística que encaja mejor con su idiosincrasia. Ama a Federico y al arte barroco como ama todo aquello que rompe con las fronteras de su cotidianidad. En cuanto al arte gótico, es muy probable que el motivo de que lo deteste se halle en que «corresponde a una época llena de entusiasmos religiosos» (Martín: 1974, 462). La única ley espiritual que obedece Augusta es la que impone la naturaleza que deja fluir las emociones de modo espontáneo. Cuando su marido busca en ella una confesión de su pecado ella reflexiona así: «Si en él viera yo el noble egoísmo del león que se enfurece y lucha por defender su hembra..., me sería fácil humillarme y pedirle perdón» (R. 591).

Pese a que la descripción de Manuel Infante en *La incógnita* sobre la casa del matrimonio Orozco permite esta aproximación al carácter de Augusta, la información que aporta sobre el hogar es superficial. Hay que esperar a *Realidad* para saber que está constituido por tres salas principales que dan acceso al resto de la casa. Así lo describe Galdós en una acotación de la primera jornada:

La representa tres habitaciones de la casa de OROZCO; gran salón en el centro y dos salas laterales, las tres piezas comunicadas entre sí y decoradas con elegancia y riqueza. Por la puerta del fondo del salón entran los personajes que vienen del exterior. La sala de la derecha, en la cual se ven las mesas de tresillo, comunica por el fondo con el comedor y billar de la casa; la de la izquierda con gabinetes y dormitorios. Es de noche. El salón y sala de la derecha están profusamente alumbrados. En la sala de la izquierda, decorada a estilo japonés, sólo hay dos lámparas, ambas con grandes pantalla (R. 369).

La primera habitación que llama la atención por su situación nuclear es el salón a través del cual los personajes acceden a la casa. En él se reúnen los hombres con la finalidad de espiar a Augusta. Se trata de una sala bien iluminada donde las intenciones de los personajes quedan al descubierto. Es aquí donde los dos grandes perseguidores de Augusta, Malibrán y Manuel Infante, van a manifestar su pretensión de descubrir si la esposa de Orozco tiene un amante y de quién se trata. Por tanto, esta sala simboliza el espacio de la búsqueda de la verdad. Una cita sobre Infante confirma esta interpretación:

MANOLO INFANTE entra en el salón y lo recorre, observando con precaución. Atisba por la puerta de la izquierda.

INFANTE. Está en la sala japonesa con Cícero, Villalonga y no sé quién más. Malibrán ha comido aquí hoy. ¿Se habrá marchado ya? Probablemente; es de los invitados esta noche por la Peri... (Mirando por la puerta que da a la sala de juego.) ¡Ah!, no; está haciéndole la partida a Cisneros, y dejándose ganar. (...) A Federico no le veo ni le oigo; pero no ha de tardar. Observaremos... (R. 378-379).

En este fragmento, Augusta está en la sala de la izquierda donde permanece la mayor parte del tiempo. La luz es menor tanto en este espacio como en las habitaciones contiguas a él. Al entrar en la alcoba de su prima, Manuel Infante alude a la escasa luminosidad: «No había luz en aquella estancia, sino en la próxima, y por entre las cortinas apenas penetraba la claridad suficiente para que pudiéramos vernos las caras» (I. 299). En cambio, Tomás Orozco no solo hace su primera aparición en la sala de la derecha sino que suele situarse en este espacio donde la iluminación es abundante. En opinión de Cirlot: «psicológicamente, recibir la iluminación es adquirir la conciencia de un centro de luz, y, en consecuencia, de fuerza espiritual» (2008, 293). Por tanto, no resulta extraña la identificación del esposo con la sala mejor alumbrada. Orozco ha reflexionado mucho acerca de la moral hasta definir con notable claridad el papel que quiere y debe cumplir con respecto a su entorno social. Generoso y altruista, no apetece del reconocimiento de sus actos sino que rehúye las alabanzas y encuentra siempre la voluntad precisa para refrenar sus pasiones. No solo ha encontrado en él mismo un foco de virtud sino que desea transmitir esta forma de vida a su esposa:

Aquí, solo dentro del círculo de mis pensamientos, apartado del mundo, ante el cual represento el papel que me señalan, restablezco mi personalidad, me gozo en mí mismo, examino mis ideas, y me recreo en este sistema..., lo llamaré religioso..., en este sistema que me he formado, sin auxilio de nadie, sin abrir un libro, indagando en mi conciencia los fundamentos del bien y del mal... ¡Qué placer descubrir la fuente eterna, aunque no podamos beber en ella sino algunas gotas que nos salpican a la cara! Hay en el mundo más de cuatro necios que me creen fanatizado por las prácticas de esta o la otra religión positiva. Su error me encubre. No les sacaré de él... Una sola idea me aflige, y es que mi mujer está aún distante, pero muy distante de mí (R. 399).

Este alejamiento entre Orozco y Augusta se materializa en la distribución del edificio en dos hemisferios cada uno de los cuales constituye la zona confortable de uno de los cónyuges, correspondiendo el derecho a Orozco y el izquierdo a Augusta. Allí donde la iluminación es menor, se exponen sin tapujos los pensamientos y sentimientos más sinceros de la esposa adúltera, pues quedan ocultos de la mirada ajena. En las obras galdosianas correspondientes a la etapa más materialista de las *Novelas Contemporáneas*, la escasez de luz en el hogar entronca con la ausencia de sosiego mental en el personaje. En el capítulo once de la primera parte de *La desheredada*, titulado «Insomnio número cuarenta y tantos», el cerebro excitado de Isidora tras la visión del Palacio de Aransis no cesa de producir pensamientos exaltados de diversa temática. La actividad frenética de su mente tiene lugar en la más completa oscuridad. Ella misma toma conciencia de esto: «¡Jesús, qué negro está mi cuarto! Si no duermo, vale más que encienda luz y me levante, y abra el balcón y me asome a él... Pero no, tendré frío, me constiparé, cogeré una inflamación, una erisipela» (Galdós: 2011, 215). En *Tormento*, las referencias a la oscuridad predominante en las salas y pasillos de la casa del matrimonio Bringas son constantes. En *La de Bringas*, tras la ceguera de don Francisco, todos los postigos de la casa permanecen cerrados pues él se queja de que la luz hiere sus ojos. No obstante, esta carencia de iluminación parece más relacionada con Rosalía y la obsesión crematística que ocupa su pensamiento. La esposa de Bringas solo puede aparecer en gabinetes ensombrecidos porque no hay claridad ni fuerza espiritual en su mente. De hecho, aunque abandone su hogar y se mueva en el espacio perteneciente a otro personaje, la lobreguez la acompaña. En el capítulo XLVI de *La de Bringas*, Rosalía va en busca de Refugio Sánchez Emperador para pedirle auxilio económico. Sofocada por la urgencia con que tenía que reunir el dinero que debía al prestamista Torquemada, quien comunicaría a su marido sus gastos si no le pagaba a tiempo, así como por las mofas de Refugio, que aprovecha la situación para invertir los papeles de *Tormento* donde su hermana Amparo servía a Rosalía; la esposa de Bringas se siente asfixiada: «Hija, hace aquí un bochorno horrible». Refugio soluciona el problema oscureciendo la sala: «Espere usted; entornaré las maderas para que entre menos luz» (Galdós: 2009, 281). También en *Lo prohibido* la escasez de iluminación sirve de ambientación al momento en que se manifiesta la obsesión del protagonista, José María Bueno de Guzmán, por su prima Eloísa. En el capítulo cuarto titulado «Debilidad», José María cae enfermo y en una de sus noches de convalecencia es víctima de una alucinación. El delirio tiene lugar en un gabinete sin luz:

Un ratito después, creo que me hundi un poco en el sueño. Pero resurgí pronto viendo a Eloísa que entraba por la puerta de la alcoba. Vestía de color claro, bata de seda o no sé qué. Acercábase acompañada de un rumorcillo muy bonito, de un tin tin gracioso que me daba en el corazón, causándome embriaguez de júbilo. Traía en la mano izquierda una taza de té y en la derecha una cucharilla, con la cual agitaba el líquido caliente para disolver el azúcar. Ved aquí el origen de tan linda música. Avanzó, pues, a lo largo de mi gabinete que estaba, como he dicho, medio a oscuras, y se acercó a mi persona inclinándose para ver si dormía... Pues bien, en aquel instante, hallándome tan despierto como ahora y en el pleno uso de mis facultades, creí firmemente que Eloísa era mi mujer (Galdós: 2001, 190).

Como en estos ejemplos, en *Realidad* los espacios que presentan una claridad menor sirven de escenario para las situaciones que informan o bien del desequilibrio psicológico de un personaje, o bien de una acción inmoral. De hecho, es en la sala japonesa donde Federico y Augusta hablan de su relación. Aunque los personajes a penas se esconden del esposo engañado, están solos en la habitación. Es entonces cuando este lugar ambientado en el lejano Japón, donde la luz se intuye insuficiente por la alusión a dos únicas lámparas de grandes pantallas, se convierte por un momento en el espacio de intimidad de los enamorados. De manera que, la sala vacía, como la «concha vacía, como el nido vacío, suscita los ensueños de refugio» (Bachelard: 1998, 142). La sala japonesa se erige en madriguera de la relación ilícita y a solas, a oscuras, expuestos solo por una entrada que Federico vigila como animal que presiente el peligro, Augusta y él sortean las miradas de quienes quieren descubrirlos:

En la sala de la izquierda se quedan solos AUGUSTA y FEDERICO.

AUGUSTA. (*En pie, airada.*) Al fin se ha ido Manolo, el centinela de vista, y podemos hablar un instante. Tengo que decirte que te estás portando indignamente.

FEDERICO. Yo, ¿por qué? (*Va a la puerta, atisba y retrocede.*) También yo deseaba que estuviéramos solos, para poder decirte...

AUGUSTA. No quiero saber nada. ¡Seis días sin verme!

FEDERICO. Por culpa tuya.

AUGUSTA. No; tuya, mil veces tuya... 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, atraído por personas indignas, que no quiero ni debo nombrar.

FEDERICO. No digas disparates. ¿Te espero mañana?

AUGUSTA. No, repito que no. (*Mirando al salón con recelo.*) No vuelvo más; no me mereces (R. 396).

Aparentemente, la decoración japonesa no añade ninguna información sobre los sucesos que transcurren en el interior de la sala y bien podría haberse tratado de cualquier otro estilo ornamental. Sin embargo, se advierte una correspondencia entre la concepción que Augusta tiene de la moda en el hogar y la imagen que se ha forjado en su mente de la personalidad de Federico Viera. En cuanto al japonismo, sabemos que cobró un interés sobresaliente en la sociedad española a raíz de la participación de la cultura nipona en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 (Almazán: 2006, 94). Pese a esto, algunos críticos han observado que el conocimiento que se poseía sobre la cultura y el arte japonés era superficial. Así lo manifiesta

Barlés: «nuestro país vivió la fascinación por un Japón lejano, exótico, de exquisita sensibilidad y de bellas *geishas* con sus kimonos, sombrillas y abanicos (una imagen epidérmica ciertamente sugestiva),... pero, allí se quedó» (2002, 43). Los burgueses que hacían acopio de objetos decorativos de esta índole no alcanzaron una visión profunda de la civilización japonesa y tuvieron en cuenta únicamente los tópicos sobre ella. Del mismo modo, Augusta se siente fascinada por las características que Federico exterioriza y que le dotan de una apariencia de hombre desordenado, mientras que desconoce la esencia de su personalidad. Los ideales morales de Federico le igualan al marido engañado del que tan alejada se siente Augusta. Ella los considera dos personalidades contrapuestas y no ve cuánto hay de similar en ellos. Prueba de esto son las siguientes palabras que dice a su amante: «¿Por qué me enamoraste tú, grandísimo tunante? Porque eres una realidad no muy clara, porque no veo tu vida cortada por el patrón de este puritanismo inglés que aborrezco, porque llevas en ti el gustillo ese del disparate, que a mí me sabe tan bien» (R. 442-443).

De esto podemos inferir que la inclinación de Augusta por el japonismo se equipara a la seducción que Federico obra en ella, en tanto que ambos la estimulan por alejarse de lo usual. El amante es para Augusta una imagen epidérmica sugestiva tal y como las *geishas* lo fueron para la sociedad burguesa del siglo XIX. Por tanto, el entorno en que se desarrolla la escena entre Augusta y Federico no podía ser otro que la sala japonesa. Allí proyecta Galdós el gusto por lo exótico que tiene la señora de Orozco al tiempo que refleja las emociones que Federico suscita en ella.

En contraposición a la sala japonesa, la sala de la derecha destaca por su abundante iluminación. El hecho más significativo que se produce en ella es la conversación entre Villalonga y Malibrán en la séptima escena de la última jornada de *Realidad*. Malibrán explica cómo transcurrió el fin de semana que pasó con Orozco en las Charcas, donde recibieron juntos la noticia de que Federico había sido hallado muerto. La intención de Malibrán era aprovechar el momento de intimidad para contar a Orozco sus averiguaciones sobre la relación entre Augusta y Federico. No obstante, la fatal circunstancia le evita tomar parte en la situación:

MALIBRÁN. Sea lo que quiera, me alegro mucho de que el Acaso, el socorrido Fatum me libere del compromiso fastidioso de tener que cantar. Y se me quitó un peso de encima cuando llegó el telegrama de Calderón anunciando a Tomás la inesperada tragedia. Los dos nos quedamos, al leer el parte como quien ve visiones, y celebré para mi sayo que la divina Providencia se encargase de la misión difícil que yo me había impuesto. (*Bajando la voz.*) Porque tengo para mí que, en presencia de este hecho elocuentísimo, Orozco no puede permitirse seguir ignorando... ¿Qué te parece? Desde que se conoció la catástrofe en Madrid, el nombre de Augusta figura en todas las versiones que corren de boca en boca (R. 571).

Respecto a las acciones de Malibrán en *Realidad*, Feal comenta: «Tiene también interés que sea Malibrán y no el marido, Orozco, quien descubre los amores clandestinos de Augusta. Allí donde el marido se abstiene de los deberes que la sociedad de macho le adjudica (vigilar a la mujer, castigarla si ella lo engaña), otros hombres se encargan de esta misión» (1977, 54). De modo paralelo, tiene interés que las conclusiones de Malibrán se expresen en la sala de la derecha. En este caso, la sala bien alumbrada simboliza el espacio donde los hechos se conocen tal y como son. Se trata del lugar donde la incógnita queda finalmente esclarecida para algunos representantes de la sociedad que poseen el poder de forjar la opinión pública. De ahí que Villalonga refrene a su amigo y le pida que guarde en secreto lo que ha descubierto. Este comportamiento conduce a una interpretación secundaria de la sala como lugar donde descubrimos la doble moral de los personajes. Villalonga manifiesta rechazo hacia el espionaje de Malibrán pero pronto conocemos que sus intentos de acallarlos están motivados por el miedo a que Orozco pierda su situación social prestigiosa. Si su entorno deja de estimarlo, las personas favorecidas por él se verán afectadas. Villalonga, a quien Tomás cedió su puesto de senador, no quiere perder su protección.

Puesto que los personajes que aparecen en la sala de la derecha durante periodos más largos de tiempo son hombres, puede afirmarse que se trata de un lugar eminentemente masculino. Son pocas las ocasiones en que Augusta está allí. La división del hogar en espacios especialmente utilizados por hombres y aquellos más propicios para la presencia femenina es un reflejo de la diferenciación de género que se daba en el siglo XIX. En *La de Bringas*, Rosalía se recluye en numerosas ocasiones en la sala de costura que la familia había bautizado con el nombre de Camón. Este espacio es testigo de las compras que realiza y los préstamos que pide a escondidas del marido. En el Camón conocen los lectores el verdadero ser de la esposa de Bringas que no deja entrar allí ni a Francisco ni a sus hijos. En esta novela, como en *Realidad*, la presencia de un lugar femenino desligado del hombre se presenta como la consecuencia inevitable de un matrimonio mal avenido. Sin embargo, en *Tormento*, se aprecia la misma fragmentación en la casa que Agustín Caballero prepara con ilusión para su futura esposa sin que se haya producido entre ellos ninguna disconformidad. Felipe cuenta a Amparo que su señor tiene un gabinete para el uso exclusivo de su prometida:

En el cuarto que va a ser para la señora hay muchos, muchísimos monigotitos de porcelana. No pasa día sin que el amo traiga algo nuevo, y lo va poniendo allí con un cuidado... ¡Y qué sofá, qué sillas de seda ha puesto en el tal cuarto! Nosotros decimos: «Aquí tiene que venir una emperatriz...» ¡Ah!, también hay en el cuarto de la señora una jaula de pájaros, todo figurado, con música, y cuando se le da al botón que está por abajo, tiriqutiplín..., empiezan a sonar las tocatas dentro, y los pájaros mueven las alas y abren el pico... (Galdós: 1971, 75).

En este caso, el espacio de la mujer se identifica con la imagen idealizada que Agustín tiene de Amparo. Está arreglando un lugar magnífico para una mujer a quien considera extraordinaria. Tras su fallido primer intento de declararle sus sentimientos, Agustín reflexiona sobre lo que le hubiera gustado confesarle y destaca las cualidades que ve en ella: «No necesitaba yo de rebuscados antecedentes para saber que era virtuosa, prudente, modesta, sencilla, discreta, como no necesitaba de ojos ajenos para saber que era hermosa» (Galdós: 1971, 59). Al avanzar la obra, el narrador se adentra en el interior del gabinete de Agustín Caballero comunicando con detalle los elementos que lo componen. Estos contrastan con la decoración y ambiente de la sala puesta a Amparo:

Desdeñando la rutina de los tapiceros, puso Agustín su despacho a estilo de comerciante rico, y lo primero que al entrar en él se veía era el copiador de cartas con su prensa de hierro y demás adminículos. (...) Dos estantes, uno repleto de libros de comercio y otro de literatura, hacían juego con la exhibición de figurillas, mas la literatura era toda de obras decorativas, si bien entre ellas las había tan notables por su contenido como por sus pastas. Un calendario americano, género de novedad entonces, ocupaba uno de los sitios más visibles. El reloj de la chimenea era un hermoso bronce parisiense, de estilo egipcio, con golpes de oro y cardenillo (...) (Galdós: 1971, 132-133).

Mientras que en el espacio preparado para la mujer destaca el ornato vacío (figuras de porcelana, sillas de seda y una jaula de pájaros artificiales con música), el del hombre atesora maquinaria útil, como el copiador de cartas o el reloj, y mantiene custodiada la literatura. Agustín no pretende impedir a Amparo el acceso a los libros. Lo que sucede es que no llega a contemplar la posibilidad de que estos le resulten de interés. La razón se halla en que Agustín es víctima de las corrientes de pensamiento del siglo XIX que definían cuáles debían ser los atributos del hombre frente a los de la mujer, así como los comportamientos propios de cada género. Aunque en España el krausismo defendía la capacidad intelectual de la mujer y su derecho a recibir una educación, estas ideas no consiguieron calar en la mentalidad de la población. Esto se debió a que el krausismo hubo de competir con el positivismo, ideología más restrictiva que acrecentó las diferencias entre hombre y mujer:

Una idea fundamental pobló las mentes de los teóricos progresistas y sirvió de punto de partida en todas las polémicas sobre estas cuestiones. En su opinión, tanto en el campo social como político e incluso epistemológico, de un lado se situaban el progreso, la ciencia, la educación, el materialismo (...), las nuevas clases sociales, la razón, el futuro, y también la masculinidad. Del otro, la religión, el espíritu, la tradición, la ignorancia, la oscuridad, el pasado, y las mujeres (Aresti: 2000, 371).

Estos pensamientos explican que en el gabinete de Agustín se encuentren ejemplos de la última tecnología de la época mientras que en el de Amparo solo hay elementos decorativos que recuerdan la principal cualidad atribuida tradicionalmente a la mujer, esto es, la belleza.

También aclaran el porqué de la asociación que se establece en *Realidad* entre los hombres y las salas bien iluminadas. Si según Aresti, la mujer se vinculaba con elementos negativos destacando entre ellos «la oscuridad», los hombres debían relacionarse con su contrario: la luz. Por último, la cita permite conocer el porqué algunos críticos contemporáneos a Galdós expresaron que los caracteres de Federico y Tomás eran más interesantes y meritorios que el de Augusta. Es el caso de Clarín: «Augusta, por ser como debe ser, desaparece empequeñecida, deslumbrada entre las figuras colosales de su amante y su marido» (1991, 186). Esta opinión ha perdurado a pesar de los cambios ideológicos en la sociedad. Así Gullón manifiesta: «La intriga sería una vulgar historia de adulterio si Viera y Orozco no fueran espíritus excepcionales, de personalidad bien diferenciada, capaces de reacciones, si no inverosímiles, muy extrañas» (1952, 4). No obstante, también han surgido opiniones que ensalzan al personaje femenino. Ejemplo de ello es Chopernning para quien «of the three principal characters of *Realidad*, is Augusta to whom Galdós is most sympathetic» (1977, 40). A diferencia de estas perspectivas que ensalzan a uno u otro personaje, Galdós ofrece en *Realidad* la posibilidad de que todos ellos expresen sus emociones por igual. Esto se debe a su necesidad de pasar de lo externo a lo interno. Respecto a esto, Casaldueiro afirma: «Ha cambiado su manera de concebir la realidad, la cual ya no se le presenta como algo exclusivamente mecánico y material, sino espiritual también» (1943, 94-95).

Gracias a este cambio, podemos conocer que la mayor preocupación de Tomás es que su esposa no confiese sus actos pues es prueba de que no puede educarla de acuerdo con sus ideales. Trata a Augusta como a un objeto o una parte de sí mismo que debe arrancarse porque no encaja en el modo de vida que se ha impuesto. En cuanto a Viera, su amor por Augusta se transforma en rechazo cuando compara su afrenta con la noble actitud de Orozco, que pretende salvar su situación económica. Luego también él la ha considerado un objeto que antes le divertía pero ahora le resulta pesado. Por eso afirma: «Ya, ni aun podré engañar las soledades de mi vida llamando a la mujer seductora y diciéndole: “Vente a pasar un rato conmigo”. Romperemos» (R. 565). Por su parte, Augusta no fuerza sus decisiones de acuerdo a una ideología. Lo que prima en ella es la parte visceral. Por eso se guía de sus sentimientos defendiendo su amor por Federico. Frente al «español vuelto hacia el pasado e incapaz de adaptarse a la nueva sociedad democrática» (Sobejano: 1964, 89) que es Viera, Augusta constituye el ser humano natural, con sus virtudes y defectos pero sobre todo fiel a sus ganas de vivir, que transgrede las normas artificiales impuestas por la sociedad. En contraposición al marido que desea encorsetarla en una doctrina ascética, ella es la mujer que pretende emanciparse del hombre e incluso trata de igualarse a él. Esto se comprueba cuando intenta

mantener económicamente a su amante, acto que podría realizar sin resistencias si ella fuera hombre. Las aspiraciones de Augusta recuerdan a otro personaje galdosiano que sí consigue un matrimonio caracterizado por la equidad y la complicidad. Se trata de Camila, una de las primas del protagonista de *Lo prohibido*. No obstante, Camila se asimila más en su forma de ser a Tomás Orozco que a Augusta. Si él quiere educar a su esposa de acuerdo a su propia ideología, Camila no solo pretende hacer lo propio con Constantino sino que lo lleva a cabo. En una ocasión en que se haya enfadada porque su marido pretende aceptar un puesto militar fuera de Madrid, ella manifiesta su despecho así: «Si se lo dan para Burgos, como dijeron, vaya con Dios. Quiero estar sola, (...) yo enseñarle mil cosas que no sabe, hasta el modo de andar, y darle lección de lo que ha de decir cuando va a una visita; yo pensar por él, educarle, criarle como a un niño» (Galdós: 2001, 511-512). Pese a que ambos personajes femeninos se guían por su naturaleza, Augusta lo hace de un modo irracional. Quizá por este motivo se asocia con los espacios situados a la izquierda. En cambio, Camila, a quien inicialmente se describe como una loca en *Lo prohibido*, demuestra ser la más sensata de las tres primas. No parece casual que el espacio en que se ubica su casa esté situado en la parte derecha del edificio donde reside su primo: «Una mañana estaba yo vistiéndome, cuando entró el portero muy afanado y me dijo que la señorita Camila se estaba mudando al cuarto tercero de la derecha, el único que no se había alquilado todavía» (Galdós: 2001, 313).

Al estudiar las obras galdosianas que versan sobre la Revolución de Septiembre, López-Morillas observa que en ellas el autor inyecta «una tensión ideológica que no es sino reflejo de la radicalización que se ha producido en el mundo real y que el propio novelista siente con aguda intensidad» (1972, 30). Lo mismo sucede en *Realidad* con el debate que existía en la época sobre el feminismo. La tensión ideológica generada por esta controversia tiene su reflejo en la obra. La novela no solo habla de adulterio o del poder de la opinión pública, sino que también realiza una crítica de la situación de la mujer a través del personaje de Augusta:

Declaro que hay dentro de mí, allá en una de las cuevas más escondidas del alma, una tendencia a enamorarme de lo que no es común ni regular. Las personas más allegadas a mí ignoran esta querencia mía, porque la educación me ha enseñado a disimularla. Pues sí, tengo antipatía al orden pacífico del vivir, a la corrección, a esto mismo que llamamos comodidades. Esto de hacer un día y otro las mismas cosas, el tenerlo todo previsto, el encontrar todo a punto, me entristece, me fatiga. Bendito sea lo repentino, porque a ello debemos los pocos goces de la existencia. ¿Hemos nacido acaso para este tedio inmenso de la buena posición, teniendo tasados los afectos como las rentas? No, para algo nos habéis dado la facultad de imaginar y de sentir, por algo somos un alma que ama los espacios libres y quiere dar un paseito por ellos. Este compás social, esta prohibición estúpida del más allá no me hace a mí maldita gracia. Y lo peor es que la educación puritana y meticulosa nos amolda a esta vida, desfigurándonos, lo mismo que el corsé nos desfigura el cuerpo. De este modo aprendemos la hipocresía, y buscamos compensación al fastidio, trayendo a nuestra vida algún elemento secreto, algo que no esté a la vista ni aun de los más próximos. Tener un secreto, burlar a la sociedad, que en

todo quiere entrometerse, es un recreo esencial de nuestras almas con corsé, oprimidas, fajadas... (R. 406).

Ya en *La desheredada*, Isidora posee un «escritorio pequeño con gavetillas y algún secreto» (Galdós: 2011, 292). La incógnita de qué guarda no llega a revelarse. Al insertar este sutil comentario, Galdós consigue enardecer la imaginación de sus lectores que rápidamente se preguntan qué está escondiendo Isidora. No obstante, lo que destaca verdaderamente en este personaje es la tenacidad con que defiende su fingida identidad Aransis. Si lograra burlar a la sociedad haciéndole creer en su procedencia noble, Isidora lograría obtener la vida con la que sueña. En ella burlar a la sociedad no es «un recreo esencial de nuestras almas con corsé» sino un acto necesario para la conservación de su personalidad. La prueba de ello es que al perder el pleito y verse obligada a reconocer que estaba defendiendo una mentira, Isidora renuncia a su identidad: «Me aborrezco; quiero concluir, ser anónima, llamarme con el nombre que se me antoje, no dar cuenta a nadie de mis acciones. (...) Ya no soy Isidora» (Galdós: 2011, 498). En *La de Bringas*, los secretos de Rosalía no se mencionan a las claras pero quedan implícitos en sus actos. Ejemplo de ello es el capítulo XXXIV, cuando Rosalía se propone quitar a su marido algunos de los billetes que guarda en una caja. Pese a que la ceguera de Francisco debería facilitar esta tarea a su esposa, Rosalía se ve en la tesitura de solucionar un grave inconveniente: su marido suele sacar el dinero de la caja para contarlos asegurándose de que sigue poseyendo la misma cantidad. De manera que Rosalía prepara unos billetes falsos con los que pretende suplantar a los verdaderos. Para conseguir una mejor imitación, se encierra en *el camón* refugiándose de su hija Isabelita, quien suele espiarle y contar a su padre cuanto ve: «“¿Qué buscas aquí, niña? —dijo con enfado a Isabelita, que iba, como de costumbre, a meter su hocico en todo—. Vete a acompañar a papá, que está solito”. Encerróse en el *Camón* para evitar indiscreciones, y allí arrugaba el papel, dejándolo como una bola» (Galdós: 2009, 219). La economía doméstica de Bringas despierta en Rosalía un rechazo similar al que originan en Augusta los principios morales de Orozco. La protagonista de *Realidad* se opone a su racional marido pues ella se identifica con la facultad de imaginar y de sentir. Esta diferencia unida al deseo de Augusta de escapar del disimulo y renunciar a la opresión que padece conducen a la imposibilidad de sentir complicidad con su esposo. No obstante, la pasión que experimenta por Federico tampoco implica unidad:

Tomás Orozco está separado de su mujer por la diferencia de estatura moral que media entre quien vive más allá de los convencionalismos sociales y quien, dependiente de ellos, se goza en desobedecerlos infantilmente. Augusta y Federico están separados por razones muy semejantes: la

diferencia de capacidad (no de efectividad) moral y la falta de confianza generada por esa diferencia y por la desigualdad económica (Sobejano: 1964, 96).

Si la separación del matrimonio se manifiesta en el elemento espacial a través de una casa dividida en dos hemisferios, cabe proponer una segmentación similar en el edificio donde Augusta y Federico tienen sus encuentros amorosos. También este se describe partiendo de dos habitaciones principales, una a la derecha y otra a la izquierda, de las cuales la segunda da acceso a la alcoba. Al establecer un paralelismo con la casa de los Orozco, donde la sala japonesa permite la entrada a la habitación del matrimonio, podría inferirse que en la casa de los amantes también es la sala de la izquierda conectada con la alcoba la que se identifica con Augusta:

Dos habitaciones comunicadas, pequeñas, puestas con dudosa elegancia. En la de la derecha, sofá, butacas, un secreter, velador con tapete, un entredós con lámpara de bronce, cortinas de seda, chimenea encendida, sobre la cual hay un gran espejo. En la de la izquierda, tocador con colgadura, una silla larga, banquetas de pelouche, armario de luna, lavabo. En el fondo de este gabinete la puerta que comunica con una alcoba. (R. 436).

Acerca de los valores de derecha e izquierda, Cirlot apunta: «la izquierda, para todas las civilizaciones del Mediterráneo anteriores a nuestra era, significaba la dirección de la muerte» (2008, 169). Puesto que el apoyo de Augusta a Tomás en sus intentos de salvar a Federico activan en este un malestar del que solo logra liberarse suicidándose y, teniendo en cuenta que Tomás responsabiliza a su esposa de la distancia establecida entre ellos, puede considerarse que ella es causante tanto de la muerte del amante como del fin del matrimonio. En consecuencia, si hay que adjudicarle un espacio propio en ambos edificios, este debe ser el constituido por las habitaciones de la izquierda. Con este nuevo argumento la atribución realizada con anterioridad se afianza.

En cuanto a la sala de la derecha, pese a ser el lugar en que ambos amantes hablan y actúan, vuelve a asociarse con un emisario de la moral. En este caso se trata de Federico Viera. Aunque él no practica el bien como Tomás, sus remordimientos e ideas del comportamiento noble y caballeresco le hacen dinamitar su estabilidad psicológica. Está en el punto opuesto a Orozco en tanto que ha pecado al enamorarse a la mujer casada y ha traicionado a un amigo. Quizá por ello este espacio está dominado por un calor demoníaco que sofoca a los amantes. La propia Augusta lo manifiesta así: «Hace mucho calor aquí. No echas ya más leña a esa chimenea que parece el infierno» (R. 436). Este símil proyecta la impresión de que es en la sala derecha donde se desarrollan exclusivamente las flaquezas del alma. No obstante, ese calor sirve para transmitir al lector la ansiedad y asfixia que padece Federico. La manera

romántica que encuentra para solucionar su situación le iguala en moral a Orozco y, puesto que el primer tiro que se da tiene lugar en este espacio, la sala queda redimida de esa comparación inicial con el infierno. Otra razón para interpretarla como un ambiente espiritual positivo consiste en que aquí Viera reflexiona sobre su amancebamiento y habla con su conciencia que toma la forma de la sombra de Orozco.

También la verticalidad de este edificio comunica el lado menos materialista y más próximo a los ideales de Tomás que posee Federico. Cuando se dispara por primera vez, baja las escaleras y sale a la calle. Felipa y Augusta le siguen. Según la interpretación de Bachelard: «Hacia el tejado todos los pensamientos son claros», en cambio, los pisos más bajos, como el sótano, son «el ser oscuro de la casa» (1998, 48-49). Esto conlleva que las habitaciones superiores de un edificio se asocien con la objetividad y moralidad del personaje que lo habita, mientras que las inferiores se identifican con sus pensamientos menos racionales y sus pasiones. Partiendo de esta premisa, cabría suponer que las salas de la casa por su proximidad al tejado y porque se distancian de la calle a través de la escalera son espacios asociados con la serenidad de espíritu, la razón y el bien. Sin embargo, la polaridad transmitida por la verticalidad del hogar queda invertida cuando Federico desciende por las escaleras buscando la calle. Es en este ambiente abierto donde logra la liberación final. Su descenso de la casa le acerca a la muerte y esta le hermana moralmente con su amigo Orozco. A esta simbología transmitida por la oposición entre los valores de arriba y abajo hay que sumar la que se establece entre la zona norte y la zona sur del Madrid decimonónico que Galdós evoca. Al estudiar el papel del espacio urbano en *Misericordia*, Sábada advierte:

Algo tan evidente para los madrileños del fin de siglo como es la polaridad Norte-Sur que se percibe en su ciudad y que es sintomática de una escisión clara en el plano social y económico entre las gentes, va a ser aprovechada por Galdós para hacer un dibujo de sus personajes, evitando descripciones prolíficas. Esta distinción se explicita en la novela a través de la curiosa figura del señor Ponte, que sobrevive como puede de trabajillos más o menos decorosos, y se ve en la tesitura de moverse por los barrios del Sur, sin pisar el Centro y el Norte, para así evitar que cualquier conocido, sabedor de las antiguas glorias de Frasquito, le vea en la comprometedor situación de llevar unos zapatos y unos vestidos indignos de su persona (2001-2002, 65).

Esta polaridad Norte-Sur conduce a cuestionarse en qué parte de la ciudad está ubicada la casa en que Augusta tiene sus encuentros con Federico pues su emplazamiento puede arrojar nuevos datos para su interpretación. Después de que el cadáver de Viera fuera encontrado, Infante acude al depósito junto al juez, el escribano y el médico forense para reconocer el cuerpo de su amigo. Al contar aquella experiencia al destinatario de sus misivas, Infante escribe:

Después quisimos ver el lugar donde apareció el cadáver, y atravesando todo Madrid, fuimos al paseo de Santa Engracia, más arriba de la Fábrica de Tapices, donde hay unas casas modernas muy hermosas. A la izquierda ábrese una calle en proyecto, cortísima, que sólo tiene un edificio a cada lado, y termina en terraplén, sobre un suelo mucho más bajo. Para llegar a éste, hay que descender un vertedero de tierra movediza. Aún había allí carros echando cascote y arena del vaciado de casas en construcción (*I.* 295-296).

Una vez allí, el juez cuenta a Infante algunas de las pistas encontradas en el lugar y alguien interviene en la conversación diciendo que antes hubo en aquel sitio «una vereda que permitía pasar desde Santa Engracia a la calle de Trafalgar» (*I.* 297). Según HISDI-MAD, el geoportal de cartografía y demografía histórica para la ciudad de Madrid entre 1890 y 1935, la vereda que en la obra galdosiana conecta el paseo de Santa Engracia con la calle Trafalgar solo puede corresponderse con una de las tres calles que desembocaban en la Plaza de Olavide: calle Sagunto, calle Feliciano o calle Raimundo Lulio. Todas ellas están situadas en el barrio de Trafalgar que a su vez pertenece al distrito de Chamberí. En *Misericordia* también se menciona este distrito pero a pesar de estar bien situado, su prestigio se empaña «por la referencia a un espacio destinado al albergue de gente sin techo» (Sábada: 2001-2002, 66). Lo mismo sucede en *La incógnita* pues la calle en construcción por la que Infante accede al lugar donde se encontró el cadáver de Federico destaca por sus miserias:

A la derecha, vense chozas construidas con adoquines gastados, tablas, planchas de calamina; detrás de ellas montones de basura; y delante de algunas, corrales cercados por baldosas rotas, tablas y alambres substraídos a las plazoletas municipales; cubiles de cerdos entre los montones de paja; bastantes gallinas picoteando aquí y allí. Todo aquello está en hondo, y debe quedar sepultado cuando los terraplenes iniciados por una parte y otra lleguen a unirse. En el centro de la hondonada corre un arroyo, por donde las aguas van a parar a la alcantarilla. Próximo al arroyo, y en la línea más avanzada de las tierras vertidas, encontraron el cuerpo (*I.* 296).

Al situarse en la zona norte de Madrid y asociarse con las personas que tenían poder adquisitivo, Chamberí simboliza la aspiración de Federico Viera de vivir con la holgura de un noble. Infante dice de él: «Crióse para aristócrata; (...) se hizo al regalo, a la disipación, al lujo, a la generosidad, y a los vicios que cría la esplendidez y que no pueden separarse de ella» (*I.* 229). En cambio, el lugar donde se suicida no se vincula con esa vida ostentosa a la que aspira sino que se asocia con su mala situación económica debida a las numerosas deudas que ha contraído. Este ambiente pobre constituye una nota discordante en el interior de Chamberí del mismo modo que la forma de vida de Federico disuena respecto a la practicada por su círculo social. A través de la oposición entre el barrio y el lugar donde se encontró el cadáver, Galdós nos está recordando que Federico ha muerto como ha vivido, esto es, incapaz de adaptarse a la clase poderosa de su época.

Puesto que el espacio urbano llega a alcanzar una notable importancia en las obras de Galdós, llama la atención que no se ubique con precisión la casa de los amantes pese a su implicación en la trama. El asombro aumenta si tenemos en cuenta que «antes de *Fortunata y Jacinta* la utilización de Madrid como fuente de organización novelística es vacilante y poco sistemática» (Anderson: 1985, 11). Al publicarse dos años después de *Fortunata y Jacinta*, tanto *La incógnita* como *Realidad* deberían proponer un uso de Madrid similar al que se realiza en ella. No obstante, es muy posible que Galdós no quisiera ser específico. Al no aclarar el lugar exacto de los encuentros amorosos incrementa en los lectores la sensación de que se hallan ante un enigma. En *La incógnita*, Galdós solo permite que se sepa la ubicación aproximada una vez que Federico aparece muerto y las dudas de Infante se esclarecen. Sin embargo, un halo de incertidumbre prevalece pues aún hay que dar paso a *Realidad* para que se sepa con certeza qué ha sucedido entre Augusta y Federico.

La sensación de misterio aumenta si se tiene en cuenta que en ninguna de las dos obras se da información sobre dónde está la casa que Augusta comparte con su marido. No sucede lo mismo con el hogar de Carlos María de Cisneros. Al contar al receptor de sus cartas que el padre de Augusta poseía una enorme colección de arte, Infante expresa: «Apenas cabe en aquel enorme principal de la plaza del Progreso, el cual tiene veinticinco balcones y da a tres calles, casa de tal amplitud, que pocas he visto en Madrid con tanta luz y desahogo» (I. 161). También la casa de Federico Viera se sitúa con exactitud: «Vive en lo más bajo de la calle de Lope de Vega, cerca de la del Fúcar, lugar escondido y excéntrico, a donde no se va sin precisión de ir» (I. 233). En ambos casos se trata de edificios que son propiedad de los personajes. Por el contrario, Augusta depende económicamente o bien de su marido o bien de su padre. Si la casa es «nuestro rincón del mundo» (Bachelard: 1998, 34), no se conoce la ubicación del edificio donde Augusta vive porque no es verdaderamente suyo. Si la narración de *La incógnita* hubiera girado en torno a descubrir los secretos de Orozco, es muy posible que sí hubiéramos conocido la calle donde se sitúa su hogar. Otro tanto sucedería en *Realidad*. Si el conflicto amoroso desvelado en esta novela dialogada hubiera tenido como eje a Tomás, es muy probable que la dirección de su casa se hubiera nombrado, tal y como sucede con la de Federico. Pese a la identificación de Augusta con las salas situadas a la izquierda tanto en la vivienda de Orozco como en el edificio donde se veía con Viera, carece de un espacio de su propiedad. Puesto que «sólo en posesión de una casa, sólo disponiendo de una esfera separada del público, “privada”, puede el hombre realizar su esencia» (Friedrich: 1969, 128), Augusta no logra efectuar sus planes de futuro con Federico ni emanciparse del marido. Al final de *La incógnita* acepta su derrota ante su primo Infante, que representa el

poder de la opinión pública y de la sociedad que la oprime. A él confiesa: «No he sido honrada; pero estoy decidida a serlo ahora, y lo seré hasta el fin de mis días» (I. 360).

BIBLIOGRAFÍA

- ALAS, L. (Clarín), *Galdós, novelista*, Barcelona, PPU, 1991.
- ALMAZÁN, D., “Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España: Japón y China”, *Artigrama*, núm. 21, 2006, pp. 85-104.
- ANDERSON, F., *Espacio urbano y novela: Madrid en “Fortunata y Jacinta”*, Madrid, Porrúa, 1985.
- ARENAL, C., *La emancipación de la mujer en España*, Madrid, Biblioteca Júcar, 1974.
- ARESTI, N., “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX”, *Historia Contemporánea*, núm. 21, 2000, pp. 363-394.
- ARROYO, M. C., *Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BARLÉS, E., “Luces y sombras en la historiografía del arte japonés en España”, *Artigrama*, núm. 18, 2002, pp. 23-82.
- BELOT, A., “Realidad: Galdós y ‘la fábula del adulterio’”, *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, vol. 29, 1982, pp. 81-97.
- CASALDUERO, J., “La sombra”, *Anales galdosianos*, vol. 1, 1966, pp. 33-38.
— *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Buenos Aires, Losada, 1943.
- CAUDET, F., “Introducción”, *La incógnita. Realidad*, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 9-142.
- CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.
- CHOPERNING, J. F., “Illusion, Reality and Realidad”, *Anales galdosianos*, vol. 12, 1977, pp. 39-46.
- FEAL, C., “Honor y adulterio en Realidad”, *Anales galdosianos*, vol. 12, 1977, pp. 47-62.
- FRIEDRICH, O., *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.
- GILLESPIE, G., “Reality and Fiction in the Novels of Galdós”, *Anales galdosianos*, vol. 1, 1966, pp. 26-27.
- GULLÓN, R., “Una novela psicológica”, *Ínsula*, vol. 82, 1952, p. 4.
- LÓPEZ-MORILLAS, J., *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Barcelona, Ariel, 1972.
- MARTÍN, J.J., *Historia del arte*, vol. 1., Madrid, Gredos, 1974.
- PÉREZ GALDÓS, B., *La de Bringas*, Madrid, Cátedra, 2009.
— *La desheredada*, Madrid, Cátedra, 2011.

— *La incógnita. Realidad*, Madrid, Cátedra, 2004.

— *Lo prohibido*, Madrid, Cátedra, 2001.

— *Tormento*, Madrid, Alianza, 1971.

SÁBADA, S., “Espacio y personajes en *Misericordia* de Benito Pérez Galdós”, *Cuaderno de Investigación Filológica*, núms. 27-28, 2001-2002, pp. 63-80.

SOBEJANO, G., “Forma literaria y sensibilidad social en *La incógnita y Realidad*, de Galdós”, *Revista Hispánica Moderna*, vol. 30, 1964, pp. 89-107.

SYNDER, J.R., *La estética del Barroco*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2014.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

HISDI-MAD, Geoportal de cartografía de la ciudad de Madrid:
<http://www.idehistoricamadrid.org/hisdimag/index.htm> [Consultado: 15/05/2017]