

**PALABRAS DE CERVANTES, PINCELES DE FRA ANGÉLICO Y
PINCELADAS DE ANDREA DEL SARTO:
VITALIDAD NARRATIVA EN *MIAU***

**CERVANTE'S WORDS, FRA ANGELICO'S DESIGNS AND ANDREA DEL
SARTOS' BRUSH STROKES: NARRATIVE VITALITY IN *MIAU***

Frederick A. de Armas

Universidad de Chicago

RESUMEN

Este ensayo estudia cómo Galdós entreteje alusiones a Cervantes, imágenes de animales y momentos de écfrosis para incrementar la vitalidad y visualidad de la narrativa en *Miau*. Centrándose en las familias de Luisito y de Posturitas, se estudia cada una a través del animal que las caracteriza, el gato y la harpía. La contienda entre las dos familias también tiene por base dos écfrosis, cada una de ellas representando a una de ellas. A través de *La Anunciación* de Fra Angélico podemos visualizar a doña Pura como figura celestial, aunque animalizada; y a través de *La Virgen de las harpías* de Andrea del Sarto podemos constatar cómo las figuras de los prestamistas representadas por estos monstruos mitológicos, nunca pueden elevarse a espacios celestes, a los que sí puede aspirar la familia gatuna.

PALABRAS CLAVE: Andrea del Sarto, Cervantes, Fra Angélico, écfrosis, gatos, harpías.

ABSTRACT

This essay analyzes how Galdós intertwines allusions to Cervantes, animal imagery and ekphrastic moments in order to increase the vitality and visibility of the narrative in *Miau*. Focusing on the families of Luisito and Posturitas, this essay studies them through the animal that characterizes each family, the cat and the harpy. The conflict between these two families is also represented through two ekphrases, each evoking one of them. Through Fran Angelico's *Annunciation*, we come to see the debasement of Pura as a dehumanized Virgin; and through Andrea del Sarto's *The Virgin of the Harpies* we can envision the family of Posturitas as harpy-like lenders who can never rise to the celestial spheres, a place that is far more open to the cat-like family.

KEYWORDS: Andrea del Sarto, Cervantes, Fran Angelico, ekphrasis, cats, harpies.

Este ensayo propone analizar la manera en que Galdós entreteje alusiones a Cervantes, imágenes de animales y momentos de écfrosis para incrementar la vitalidad y visualidad de la narrativa en *Miau*. El mismo nombre de la novela es ya una impactante onomatopeya que muestra, según Francisco Caudet, una «extraordinaria fertilidad semántica» (2011, 43) y que nos lleva hasta el acróstico, cuyos diversos sentidos plasman la novela¹. La animalización ya anunciada en el título, no se restringe a los caracteres felinos: Nicole Malaret se refiere a la

¹ Villaamil le explica a Curcúbitas que pueden haber varias significaciones de MIAU: «Porque es preciso ser muy negado o no tener pizca de buena fe para no reconocer y confesar que la M, la I, la A y la U significan lo siguiente: *Mis... Ideas... Abarcan... Universo*» (Pérez Galdós: 2006, 371). Poco después añade: «Si bien no faltará que sostengan... que las cuatro misteriosas letras rezan esto: *Ministro... I... Administrador... Universal*» (371-372).

novela como bestiario, y aquí tenemos una verdadera fauna de personajes: asno, elefante, gallina, león, lombriz, mosca, perro, ratón, vaca, etc. (1988, 47-55)². La animalización se complica a través de la onomástica simbólica, la écfrasis y la oposición entre lo ideal y lo grotesco. Aunque la mayoría de la crítica se ha centrado en la figura de Villaamil, el cesante, «tigre viejo» (Pérez Galdós: 2006, 96) y así miembro de una familia felina, personaje que dedica sus días a la misión quijotesca de ser colocado en la burocracia madrileña que lo ha dejado cesante sólo dos meses antes de su jubilación, son otros los caracteres que nos interesan aquí³. Tampoco se trata de comprenderlos en su totalidad sino de analizar solamente algunos de los rasgos que adquieren ya en el primer capítulo. En este principio de la novela podremos vislumbrar la manera en que Galdós, entreteje técnicas y ecos del *Quijote*, y en particular la écfrasis, para incrementar la vitalidad y visualidad de la narrativa. Nos centraremos entonces, en dos niños, Luisito y Posturitas, y sus familias. Cada una se asocia con un animal principal (tienen varios) y con su propia écfrasis⁴. Es casi como si Galdós jugara con el concepto de los escudos de armas o emblemas nobiliarios, dotando a estas familias, no de «leones rampantes» (Cervantes: 1992, 231) u otros blasones satirizados por Cervantes, sino de gatos y harpías⁵.

Al salir de la escuela, los otros niños acosan al muy tímido Luisito Cadalso: «le tiraron piedras, gritando *Miau*; y toda la partida repitió con infernal zipizape: *Miau, Miau*» (Pérez Galdós: 2006, 88). Una vez que escapa, su mejor amigo le explica que el culpable de todo esto es Paco Ramos Guillén (Posturitas) quien se había enterado a través de su madre de cómo podía burlarse de Luisito: «tu abuela y tus tías las llaman las *Miaus*, porque tiene la fisionomía de las caras, es a saber como las de los gatos» (89)⁶. Un segundo momento en el

² Guillén se animaliza en asno; la señora de Cucúrbitas se representa como elefante (Pérez Galdós: 2006, 104); Enriqueta es gallina; Víctor Cadalso aparece como león; Quintana, tía paterna de Luisito parece mosca; Montes tiene la ortografía de un perro (98); Silvestre Murillo tiene «hocico parecido al de un ratón» (88); la señora de Mendizábal es corpulenta como una vaca (91). Posturitas es «flexible como lombriz» (150) y debe su apodo de Posturitas «a la viveza ratonil de sus movimientos» (150).

³ Ya hace años Stephen Miller señaló que: «to date most discussion of this major novel has been curiously restricted to one theme in it, i.e., the question of the extent of Villaamil's own responsibility in his downfall and suicide» (1979, 81). Recordemos el bien conocido ensayo de Alexander A. Parker, donde se pregunta si Villaamil es «tragic victim or comic failure» (1969, 13).

⁴ Los padres de Posturitas (Paquito Ramos y Guillén) eran «dueños de la casa de préstamos en la calle del Acuerdo» (Pérez Galdós: 2006, 151). Su tío materno era Salvador Guillén, o el «cojo Guillén» supuesto amigo de Villaamil que fue a su casa para celebrar su supuesta colocación, pero que diseñará terribles caricaturas de Villaamil.

⁵ En *El retablo de las maravillas*, se incita al público a ver un retablo que en realidad no existe. Entre las imágenes que deben ver están «docenas de leones rampantes y de osos colmeneros» (Cervantes: 1992, 231). Para Michel Moner tenemos aquí burla de la limpieza de sangre y de nobles que se jactan de sus blasones (1981, 815).

⁶ Aunque tras la muerte de Posturitas, Luisito se consuela que este nunca más lo llamará *Miau*, lo vuelve a ver en un sueño. Aunque en la presencia de Dios, Posturitas todavía se burla de Luisito: «*Miau*, fu, fu...»

que Posturitas calumnia a Luisito ante el maestro, diciendo que él tiene la culpa en el incidente de los anillos de papel, rompe totalmente la amistad, y sugiere nuevas cualidades animales⁷. Pero regresando al gato, la animalización se convierte, en el caso de Luisito y su familia, en una visión degradante, en un tipo de estigma que recae sobre las mujeres en particular, convirtiéndolas casi en caricaturas y apuntando también a estudios de fisiognomía que se llevaban a cabo desde el Renacimiento, textos bien conocidos por Cervantes. Marc L. Nash resume: «doña Pura Villamil, su hermana Milagros y su hija Abelarda llegan a ser las tres ‘Miau’ por ser materialistas gastadoras, insignificantes y por su cursilería completa» (n. p.)⁸. Sin medios, sin poder contar con un cesante, siguen asistiendo al teatro donde son ya las Miaus para el auditorio. Es como si fueran parte de la representación. Como explica Ángel Iglesias: «en el fabulario social, precisamente, los otros personajes resaltan en ellas su condición teatral, considerándolas animalitos domesticados, casi objetos de salón» (1984, 390).

Ahora bien, puede que Galdós haya comenzado a elaborar esta referencia animal por su asociación con la misma ciudad de Madrid: «signo ambivalente» laudatorio o denigrante, cuyo habitante puede ser como el gato, ágil y esbelto pero también escurridizo como ladrón (Iglesias: 1984, 392). En la novela, el mundo burocrático donde viven puede muy bien ser uno de ladrones, donde le restan a Villaamil, esposo de Pura, toda posibilidad de recibir las recompensas de su trabajo, manteniéndolo como cesante⁹. Si la ciudad se relaciona con lo gatuno, ¿Cómo pasó Galdós de esta idea al sonido emitido por los gatos como palabra clave de su novela? Sabemos que el escritor canario, como bien explica Robert J. Weber, comenzó el primer manuscrito, no con el texto, sino con el título que tenemos hoy¹⁰. O sea, la onomatopeya era clave importante para la composición de la novela. Weber señala, sin entrar

(Pérez Galdós: 2006, 314), algo que vuelve a repetir. Y Luisito le recuerda que tal insulto «te lo enseñaron la puerca de tu madre y tus tías, que se llaman las arpidas» (314).

⁷ «(...) algo como ver la liebre revolviéndose contra el hurón, o la perdiz emprendiéndola a picotazos con un perro... Trabóse una de esas lucha homéricas, primitivas y cuerpo a cuerpo» (Pérez Galdós: 2006, 153).

⁸ Más adelante en la novela, Abelarda recobrará instintos de fiera, dejando atrás la mansedumbre de los animales domésticos, como bien explica Nicole Malaret (1988). Leemos en la novela: «Y Abelarda, ciega y salvaje, de un salto cayó sobre la víctima clavándole los dedos furibundos en el pecho y en la garganta. Como las fieras enjauladas y entumecidas recobran, al primer rasguño que hacen al domador, toda su ferocidad... así Abelarda, en cuanto derribó y clavó las unas a Luisito, ya no fue mujer, sino el ser monstruoso creado en un tris por la insana perversión de la naturaleza femenina» (Pérez Galdós: 2006, 378).

⁹ En *La de Bringas* (1884) ya encontramos la problemática del cesante; y en 1886 Ramón Villaamil ya aparece como cesante en la tercera parte de *Fortunata y Jacinta*.

¹⁰ «At any rate, since Galdós began the first manuscript page by titling it *Miau* (it does not appear to have been squeezed in afterwards), it would seem that while Galdós still had a blank sheet before him, he had already mentally united the young boy of the opening scene to the ‘feline’ members of his family» (Weber: 1964, 13).

en detalles, que existen dos menciones del sonido gatuno en la literatura anterior a Galdós, uno en Cervantes y un segundo en *El congreso de los ratones* de Félix María de Samaniego, donde el mejor caza-ratones se llama Miauragatos (1964, 12). Para mí, los ecos cervantinos aquí son muy claros a lo que podemos añadir la gran deuda de Galdós con Cervantes¹¹. José F. Montesinos hace más de cincuenta años, afirmó que Galdós se había formado tras la lectura del *Quijote*; mientras que Rodolfo Cardona, por esa misma época sugirió que el cervantismo de Galdós ya se había convertido en lugar común de la crítica. A Rubén Benítez le debemos un resumen importante de los lazos entre ambos escritores¹². Para mí es clave para el título y para la elaboración de las damas gatuñas en *Miau* el capítulo dieciocho de la primera parte del *Quijote*, donde, en la épica batalla entre ovejas y carneros, el caballero manchego en una ticoscopia que imita las enumeraciones de poemas épicos, apunta a los distintos guerreros que van a batallar. Discierne, entre otros, a un tal Timonel de Carcajona que «trae en el escudo un gato de oro en campo leonado, con una letra que dice Miau, que es el principio del nombre de su dama, que según se dice es la sin par Miulina» (Cervantes: 2007, 1.18, 158). Cervantes nos presenta aquí una doble transformación. Por un lado el caballero imagina y cree que las ovejas y carneros son seres humanos, y por otro, el caballero imaginado por don Quijote, le imparte cualidades animales a su dama.

Miulina está doblemente apartada de la realidad pues es la dama de un personaje que sólo existe en la mente de un hidalgo enloquecido. Timonel de Carcajona no es más que una oveja o carnero que se transforma en guerrero en la mente del caballero manchego. Y es este personaje que proclama su amor en el escudo que lleva a la batalla. Y dentro de este escudo utiliza como lema a Miau, onomatopeya del lenguaje gatuno. Aunque don Quijote piensa que observa a un gran caballero, en realidad su imaginación lo traiciona y crea un amante risible ya que su dama es gatuna. Galdós transforma esta dama en tres mujeres (Pura, Milagros y Abelarda) que podríamos imaginar como las tres Gracias de la antigüedad clásica —aunque en la obra sólo se relacionan directamente con las musas¹³. Las tres Gracias representaban la belleza y también se asociaban con la amistad y generosidad, al recibir y otorgar dones.

¹¹ Según Francisco Caudet: «El personaje principal de *Miau* tiene un parentesco con don Quijote: Don Ramón es de la proge, con las reservas que se quisiera hacer, de Alonso Quijano. Ambos están afinados profundamente en su tierra y por ello son universales» (2006, 49). Al igual que las hermosas palabras de don Quijote, las de Villaamil no se escuchan (Beser: 1984, 94). Hasta se menciona satíricamente a un marqués valenciano llamado «algo así como Benengeli, algo que suena a morisco» (Pérez Galdós: 2006, 363).

¹² Benítez examina la visión alegórica de la historia, «pintura de la vida social», y «psicología colectiva» temas todos de Cervantes y Galdós (1990, 14).

¹³ Víctor imagina a Abelarda como la musa Polimnia sin belleza (Pérez Galdós: 2006, 331).

Ambos elementos los representa Galdós de manera degradada¹⁴. Las tres mujeres tienen caras gatunas y aunque desean recibir dones, el cesante esposo de Pura no lo logra¹⁵. Esta familia que ha perdido su status social y siempre pide de comer, como el gato con su miau. Y, como el gato que se lame, siempre quieren estar muy acicaladas. Mientras que en Cervantes el escudo del gato es dorado y se halla sobre campo leonado; en la novela de Galdós doña Pura tiene «una cabellera rubia cenicienta, de un color que parecía de alquimia» (Pérez Galdós: 2006, 92), mezclando hasta cierto punto el dorado y el leonado.

Si en Cervantes el escudo gatuno aparece como elemento épico-caballeresco, en la novela de Galdós lo gatuno se utiliza como escudo contra Luisito cuando sale de la escuela y contra doña Pura y su familia cuando van al teatro. Recordemos también que Luisito, en un momento insólito, entabla una lucha que se especifica ser «homérica» (153) con Posturitas. Tal contienda recuerda la importancia del escudo en Homero, arma que se asocia desde la antigüedad clásica con la écfrasis o descripción¹⁶. Galdós se desvía del escudo de Aquiles para contrastar el escudo gatuno con el nimbo dorado. Con un guiño hacia la écfrasis épica, Galdós recuerda que un pobre periodista «anunciaba... la aparición de aquella dama [doña Pura] en los salones del Gobernador de una provincia de tercera clase: “¿Quién es aquella figura arrancada de un cuadro del Beato Angélico y que viene envuelta en nubes vaporosas y ataviada con el nimbo de oro de la iconografía del siglo XVI?”» (92-93). Galdós, gran conocedor del arte, en cuyas obras se citan repetidamente a pintores tales como Murillo, Rafael, Ribera, Rubens, Velázquez y Veronés, elabora aquí una écfrasis de Fra Angélico, (también conocido como el Beato Angélico) para describir a doña Pura cuando joven¹⁷.

¹⁴ Puede que Galdós haya tenido en mente *Las tres Gracias* de Rubens (1630/35), pintura que se encuentra en el Museo del Prado y que fue adquirida por Felipe IV tras la muerte del pintor. Rubens se aparta del excesivo idealismo con que se representan las Gracias en la antigüedad clásica y en el Renacimiento (recordemos la pintura de Rafael). Aquí, lo casto se convierte en lo sensual. Puede evocar el deseo insatisfecho que encontramos en la casa de las gatunas. El esposo de Pura, Villaamil, duerme por su parte. En su juventud Milagros «cantando en los conciertos de la brigadiera, enloquecía y electrizaba» (Pérez Galdós: 2006, 133). De ella se enamoró el mismo periodista que había alabado a Pura en forma de écfrasis. Pero tanto lo inflamó su deseo que se suicidó. La encontramos después de muchos años «de rápido envejecimiento y decadencia» (134). Abelarda, por su parte, siempre quiso a Víctor, esposo de su difunta hermana. Cuando Víctor se muda con ellos, Abelarda empieza a ir a misa para esquivarlo (261), pero por fin sucumbe ante sus falsos deseos —Víctor la besa, promete escaparse con ella, pero todo es burla y mentira (324-325). Y este miserable Víctor le fue infiel a Luisa.

¹⁵ Ellas mismas reciben algún don menor. Pura, por ejemplo, regresa un día con comida —préstamo de «Carolina Lantigua la de Pez» (137).

¹⁶ Recordemos las famosas descripciones de los escudos de Aquiles en la *Iliada* y de Eneas en el poema de Virgilio. Si no aquí, en el arte de Polignoto encontramos a Aquiles batallando las Amazonas con un escudo que exhibe a un felino —imaginamos que más fiero que un gato (Matheson: 1995, 239).

¹⁷ Sobre Galdós y el arte, ver entre otros los estudios de María Cristina Arrollo Díez (2011) y de Peter Bly (1986).

Al anunciar un periodista la entrada de Pura como belleza del Beato Angélico, parece estar apuntando a la obra maestra de este pintor florentino, *La Anunciación*. Galdós escoge una pintura que sería bien conocida de su público. Aunque pintada para el convento de Santo Domingo en Fiesole, había pasado a España. Situada en el Convento de las Descalzas Reales en Madrid, fue allí descubierta por el pintor Federico Madrazo, director del Museo del Prado¹⁸, quien consiguió que la pintura fuese trasladada al Museo en 1862¹⁹. Solo llevaba entonces un cuarto de siglo en el Prado, cuando esta obra de Fra Angélico es utilizada por Galdós para su écfrasis de doña Pura. *La Anunciación* está diseñada en forma de tríptico que muestra la expulsión de Adán y Eva del paraíso en el lado izquierdo. En el centro aparece el ángel y a la derecha, iluminada por un rayo de sol, la Virgen. El lienzo exhibe nimbos dorados que emanan de la Virgen y del arcángel Gabriel. Es también una pintura que nos remonta con su belleza idealizada a los cielos. Explica Hartt: «As remote from the world as the imaginative creation of a sensitive child, Fran Angelico's masterpiece, perhaps for that very reason, admits us to a realm of unmarred beauty» (1977, 179). La pintura y la Virgen representan la belleza sin tacha.

Al igual que la Virgen, doña Pura se distinguiría por su belleza y pureza. Pero al igual que Cervantes, que frecuentemente utiliza la écfrasis de alguna obra renacentista para rebajar y hasta realzar lo grotesco de un personaje, Galdós hace uso de esta técnica para mostrar la distancia que separa a doña Pura de vírgenes, ángeles y pinturas renacentistas. Es como si quisiera demarcar la distancia entre el realismo de *Miau* y el idealismo renacentista, así como Cervantes pinta una Dulcinea petrarquista como elemento paródico. Veamos algunos contrastes. En primer lugar, quien alaba a Pura no es ya un experto en arte como Giorgio Vasari (cuyas alabanzas de Fra Angelico son bien conocidas), sino un periodista desconocido y de una provincia de tercera clase. En segundo lugar, se explica que: «Las vaporosas nubes eran el vestidillo de gasa que la señora de Villaamil encargó a Madrid» (Pérez Galdós: 2006, 93). Nótese aquí el despectivo diminutivo utilizado para el vestido. En la pintura, el sencillo vestido de la Virgen reluce como si fuera de seda, color rosa, lo que recuerda la ya gastada rosa que es Pura con «la tez rosada todavía» (92). Tercero, el narrador aclara que: «el áureo

¹⁸ Pintó una serie de retratos de los grandes personajes de la época, incluyendo a Isabel II de España y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Tiene también pinturas de la antigüedad clásica (*La continencia de Escipión, Aquiles en su tienda*) y también tiene obras religiosas. Estudió y pintó también en París y en Roma.

¹⁹ El 16 de junio de 1862 Federico de Madrazo consiguió uno de sus principales éxitos como director del Museo del Prado. Había convencido al Rey consorte, Don Francisco de Asís, de la conveniencia del traslado de una obra maestra. Del madrileño convento de las Descalzas Reales salió hacia la más importante pinacoteca una tabla que, desde 1611 y por obsequio del duque de Lerma, había pertenecido a las Colecciones

nimbo, el demonio me lleve si no era la efusión de la cabellera» (93). No hay nada que indique lo celestial en Pura, pues el nimbo no es más que su cabellera que ya en su madurez ha adquirido la tonalidad «rubia cenicienta» (92). Se trata pues de una écfrasis metamórfica en la que elementos de la pintura se transforman²⁰.

Y como si Galdós quisiera que recordáramos un pasaje en Cervantes añade que esta cabellera era «cotizable a la par, literariamente, con el oro de Arabia» (2006, 93). El lector puede muy bien recordar como don Quijote, cuando topa con la grotesca Maritornes cerca de su cama, imagina que es una princesa, y la describe de tal manera que parece tener en mente una pintura de Tiziano (de Armas: 2004, 109-120). Entre los elementos idealizados que en realidad abren espacio a lo grotesco, el caballero manchego percibe: «Los cabellos, que en alguna manera tiraban a crines, el los marcó por hebras de lucidísimo oro de Arabia, cuyo resplandor al del mismo sol oscurecía» (Cervantes: 2007, 1.16, 142). Es justamente esta falta de oro de Arabia la que define a las dos mujeres Pura y Maritornes: les falta el oro en los cabellos y las riquezas en la vida. No son ni vírgenes celestiales ni ricas princesas. La sección de la izquierda de la pintura de Fra Angélico puede muy bien recordar que, al contrario de Maritornes, Pura sí ha visto disiparse su ‘paraíso’. No solo ha perdido la belleza, sino lo que más le importa, esas riquezas que le permitían lucirse ante la sociedad sea de provincia o madrileña. Ahora que tiene un esposo cesante, su vida se dibuja de manera muy diferente. Explica su esposo Villaamil como tiene que humillarse diariamente, pidiendo ayuda: «Le pinto nuestra necesidad; pongo mi cara en vergüenza» (Pérez Galdós: 2006, 97). Mientras tanto, Pura y las otras mujeres de la casa continúan asistiendo al teatro, intentando esconder su escasez y penuria. Con la écfrasis Galdós añade un nivel de visualización que nos lleva a observar el ideal y como puede subsistir en este mundo. Al mismo tiempo quebranta y subvierte la imagen ideal con su opuesto, la animalización de seres humanos y la representación grotesca de elementos ideales en donde vemos, por ejemplo el nimbo y los cabellos de oro transformados en cabellera ya algo canosa; y la virgen convertida en figura gatuna y empobrecida. Este choque de visiones, este abanico de perspectivas, este contraste entre el ideal y la realidad gatuna, incrementa el vigor de la narrativa galdosiana.

Veamos brevemente un segundo momento en el que otra écfrasis sirve para introducir otra vez el choque de visiones. Habíamos comenzado con Luisito acusado de pertenecer a una

Reales. Se trataba de *La Anunciación*, la extraordinaria composición de Fray Angélico que pronto se convirtió en uno de las más significativas piezas del entonces joven museo. (Merino: 2009, n. p.).

²⁰ Sobre la écfrasis metamórfica ver a de Armas (2015, 49-61).

familia de gatos. Pero es su amigo Silvestre Murillo el que le explica por qué Posturitas lo acusa ante los otros niños de la escuela. Con este insulto Posturitas quiere deshacerse del apodo que ha recaído sobre los miembros de su familia, mostrándolos como crueles prestamistas:

Viven de chuparle la sangre al pobre, y ¿qué te crees?, al que no *desempresta* la capa, le despluman, es a saber, que se la venden y le dejan que se muera de frío. Mi mamá las llama las *arpidas*. ¿No las has visto tu cuando están en el balcón colgando las capas para que les de aire? Son más feas que un túmulo, y dice mi papa que con las narices que tienen se podrían hacer las patas de una mesa (90).

Estas palabras claramente rebajan la humanidad de la familia de Posturitas, ahora transformada en un grupo de monstruosas harpías. Junto a la animalización tenemos su relación con objetos, tales como las narices que parecen patas de una mesa. Y hasta aquellos que utilizan a los prestamistas pierden su humanidad —recordemos que son desplumados, como si fueran pollos o gallinas.

Si continuamos con la pintura religiosa como base de descripciones en este primer capítulo de la novela —y no cabe duda de que más adelante Villaamil se describe como un San Bartolomé pintado por Ribera—²¹, entonces deberíamos recordar la única pintura religiosa renacentista que yuxtapone a una Virgen idealizada y unas grotescas harpías. Se trata de la obra maestra de Andrea del Sarto, *Virgen de las arpías*, que hoy se encuentra en la Galería Uffizi en Florencia. Galdós conocía muy bien la obra de este pintor. En *La Nación* el escritor había estudiado la *Mona Lisa* de da Vinci y la *Lucrezia* de Andrea del Sarto donde la belleza va más allá de los preceptos del arte (Bly: 1986, 14)²². Su público conocería este ensayo y posiblemente el drama de Alfred de Musset, *André del Sarto*, publicado en 1833, reescrito y representado en París en 1848²³. También conocería alguna obra de del Sarto, y en particular *La virgen de las escaleras*, obra que pasó del Monasterio del Escorial al Museo del Prado en 1819.

Sosteniendo al niño Jesús, la Virgen se encuentra sobre un estrecho pedestal poligonal, posiblemente octagonal. Las varias capas, mantos, túnicas y velos de la Virgen, cuyos

²¹ «Tenía la expresión sublime de un apóstol en el momento en que le están martirizando por la fe, algo del San Bartolomé de Ribera cuando le suspenden del árbol y le descueran aquellos tunantes de gentiles, como si fuera un cabrito» (Pérez Galdós: 2006, 99). Sobre esta éfrasis ver a Frederick A. de Armas (2013, 77-91).

²² Andrea del Sarto era bien conocido a fines del siglo diecinueve y principios del veinte; hallamos alusiones a este pintor en la *Sonata de Primavera* (1904) de Valle-Inclán, donde hay una disputa sobre tres cuadros, si son de Leonardo, de Rafael o de Andrea del Sarto (2005, 20-22). También conocemos su adaptación de la obra de Alfred de Musset, *Andrea del Sarto*, estrenada en Andalucía, a la que Valle-Inclán invitó a Antonio Machado (Lima: 2003, 14).

intensos colores sean azul, rosa, amarillo o blanco, que con sutiles texturas adornan la pintura, se transforman en la novela en las muchas capas que cuelgan del balcón, posiblemente de poco valor ya que representan una de las pocas posesiones de sus amos, que las han tenido que llevar al prestamista. Las mujeres de esta familia, con capas a la venta, contrastan con lo sublime de las túnicas de la Virgen; mientras que su fealdad y avaricia se apartan de la belleza y *caritas* de la Virgen. Balanceándose sobre el pedestal, la Virgen parece triunfar sobre las harpías, signos del pecado y del mal. Estas figuras de la antigüedad clásica tienen una tez humana, alas de ave de rapiña y tenaces garras. En la mitología clásica, le roban la comida a Fineo quien ha sido condenado por Zeus a vivir en una isla en la que siempre hay un gran banquete del que no puede comer nada. Hasta corrompen los manjares con sus excrementos. De allí que las harpías son ladronas que torturan a sus víctimas, y figuras malévolas de gran crueldad²⁴. Nada más apto para la familia de Posturitas, prestamistas que les roban la comida a todas sus víctimas —y recordemos que a través de la novela la capa de Villaamil se realza una y otra vez.

Puede que estas dos pinturas, *La Anunciación* de Fra Angélico y la *Virgen de las Harpías* de Andrea del Sarto, obras que comentan sobre dos familias muy diferentes, nos digan algo más. Stephen Miller nos recuerda que hay una clara asociación entre Luisito y su abuelo Villaamil. Ambos son perseguidos, el primero por Posturitas y el segundo por su peor enemigo, ‘el cojo Guillén’ que hace horribles caricaturas del cesante: «And like Villaamil Luisito retreats when attacked, is characterized by his inoffensiveness» (Miller: 1979, 88). Si por un lado, Pura se perfila como la Virgen de la *Anunciación*, aunque de forma desgastada, casi grotesca; por el otro, la familia de Posturitas, como crueles harpías, se halla bajo los pies de la Virgen que triunfa sobre ellas. En esta guerra entre familias, no cabe duda de que los gatunos no son realmente mezquinos como se pretende en la fisiognomía. Se acercan más a lo celestial, aunque con tintes grotescos.

En conclusión, el primer capítulo de *Miau* nos presenta así toda una serie de visiones provenientes del arte italiano, de la fisiognomía, y de la realidad del momento para crear todo un abanico de posibilidades y perspectivas que imparten vigor a la narrativa. Criaturas mitológicas, onomatopeyas gatunas, conflictos homéricos, palabras de Cervantes, pinturas de

²³ Se volvió a representar en París en 1850, 1851, 1853 y 1856. La obra de Musset también sirvió de modelo para un poema monólogo de Browning titulado «Andrea del Sarto» (Melchiori: 1966, 133).

²⁴ En el *Infierno* de Dante «the uprooted soul of the man who has committed suicide falls into a wood and takes root as a tree and ‘the harpies feeding on its leaves, cause pain and for the pain an outlet’... it also shrieked in lamentation and its punishment caused the sinful soul to lament» (Cohen: 2008, 222).

Fra Angélico y, lienzos de Andrea del Sarto, contribuyen a avivar descripciones y narraciones en las que personajes y eventos adquieren un carácter multifacético y hasta misterioso, donde lo más vil y lo más sublime se entremezclan y donde los personajes parecen ir más allá de la página para adquirir tintes de otros mundos.

BIBLIOGRAFÍA

ARROLLO DÍEZ, M. C., *Aspectos espaciales y visuales en las primeras novelas contemporáneas Benito Pérez Galdós y su repercusión en la novela española actual*, Tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 2011.

BENÍTEZ, R., *Cervantes en Galdós: literatura e intertextualidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 1990.

BESER, S., “Dos ejemplos de inversión ideológica en la narrativa de Galdós. Agustín Caballero y Ramón Villaamil”, *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 4, 1984, pp. 83-96.

BLY, P. A., *Vision and the Visual Arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns, 1986.

CAUDET, F., “Introducción”, PEREZ GALDÓS, B., *Miau*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-68.

CERVANTES, M. de, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1992.

— *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Punto de Lectura, 2007.

COHEN, S., “Animal Heads and Hybrid Creatures: The Case of the San Lorenzo Lavabo and its Sources”, *Animals as Disguised Symbols in Renaissance Art*, Leiden, Brill, 2008, pp. 221-240.

DE ARMAS, F. A., “Pinturas de Lucrecia en Don Quijote: Tiziano, Rafael y Lope de Vega”, *Anuario de Estudios Cervantinos*, 1, 2004, pp. 109-20.

— “Huellas de Cervantes en Galdós: La écfrasis de San Bartolomé en El amigo Manso y Miao”, *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, ed. Carlos Mata Induráin, Pamplona, EUNSA, 2013, pp. 77-91.

— “Sultanas, reinas, damas y villanas: figuras femeninas en la comedia ecfrástica del Siglo de Oro”, *Hispanófila*, 175, 2015, pp. 49-61.

HARTT, F., *History of Italian Renaissance Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Harry N. Abrams, 1977.

IGLESIAS, A., “El simbolismo de los nombres en Miao: historia gatuna de Madrid”, *Bulletin Hispanique*, 86.3-4, 1984, pp. 379-402.

LIMA, R., *The Dramatic World of Valle-Inclán*, Woodbridge, UK, Tamesis, 2003.

MALARET, N., “El bestiario de Miao”, *Anales Galdosianos*, 23, 1988, pp. 47-55.

MATHESON, S. B., *Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens*, Madison, University of Wisconsin Press, 1995.

MELCHIORI, B., “Browning’s ‘Andrea del Sarto’: A French Source in De Musset”, *Victorian Poetry*, 4.2, 1966, pp. 132-136.

MERINO, A, “La Anunciación (Fra Angélico): Divina pedagogía”, *Revista de Arte*, Logopress, 2009, <http://www.revistadearte.com/2009/02/01/la-anunciacion-fra-angelico/>

MILLER, S., “Villaamil’s Suicide: Action, Character and Motivation in *Miau*”, *Anales Galdosianos*, 14, 1979, pp. 81-96.

MONER, M., “Las maravillosas figuras de El retablo de las maravillas”, *Cervantes. Su obra y su mundo*, ed. Manuel Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 809-817.

NASH, M. L., “Las apariencias animalescas en *Miau* de Galdós”, *Spanish for All*, http://www.spanishforallnyc.com/articles/Las_apariencias_animalescas_en_Miau_de_Galdos.aspx

PARKER, A., “Villaamil Tragic Victim or Comic Failure?”, *Anales Galdosianos*, 4, 1969, pp. 13-23.

PÉREZ GALDÓS, B., *Miau*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Castalia, 2006.

VALLE-INCLÁN, R. del, *Spring Sonata / Sonata de Primavera*, ed. y trad. Stanley Appelbaum, Mineola, NY, Dover Publications, 2005.

WEBER, R. J., *The *Miau* Manuscript of Benito Pérez Galdós: A Critical Study*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1964.