



“ERA AQUELLO UN MUSEO MATRITENSE”: ACERCA DE LA CURSILERÍA
EN *TORMENTO* Y *LA DE BRINGAS* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

“IT WAS A MATRITENSE MUSEUM”: ABOUT THE *CURSILERÍA* IN BENITO PÉREZ GALDÓS’
TORMENTO AND *LA DE BRINGAS*

Pablo MUÑOZ COVARRUBIAS

Departamento de Filosofía

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – IZTAPALAPA | Ciudad de México, México

Contacto: juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

Resumen

La de Bringas fue publicada en 1884 y se convirtió en una de las novelas más estudiadas dentro de la producción de Benito Pérez Galdós. La crítica ha estudiado su estructura, su sentido y su trascendencia para entender el concepto galdosiano de la novela contemporánea. Incluso, se considera como un texto que refleja el profundo conocimiento de la sociedad española durante un momento crucial: los meses previos a la Gloriosa. La caracterización del personaje principal de la novela —Rosalía de Bringas— sólo puede entenderse si consideramos su apasionada preferencia por los vestidos y los objetos de lujo y su pertenencia a la clase media alta. Este artículo sugiere que la *corsilería* la define y la construye. Para ilustrar este punto se consideran otros textos de Pérez Galdós, principalmente *Tormento*, así como *Lo prohibido* y *La desheredada*. Los actos y las decisiones de Rosalía son influidos cada vez más por su ambición social. Nuestro análisis de la novela rastrea su camino hacia la *corsilería*. Al intentar alcanzar una imagen ideal, el personaje se aleja cada vez más de sus orígenes. La moda tiene el poder de seducirla y de distorsionar su conducta de tal modo que su único propósito sea el de la acumulación. Para

Abstract

La de Bringas was published in 1884 and has remained one of the most discussed novels penned by Benito Pérez Galdós. Critics have studied its structure, meaning, and transcendence to better understand Galdós’ conceptualization of the contemporary novel. Furthermore, it has been seen as a text that embodies the profound knowledge of Spain’s society during a crucial time: the months before la Gloriosa. The traits and characterization of the novel’s main character—Rosalía de Bringas—can only be understood by following her passionate preference for garments and luxury items and by considering her affiliation to the higher middle class; this article suggests that *corsilería* defines and shapes her. To fully probe this point other texts by Pérez Galdós are taken here into account, chiefly *Tormento* as well as *Lo prohibido* and *La desheredada*. Rosalía’s actions and decisions become more and more influenced by social ambition. Our analysis of the novel reflects on her path toward *corsilería*. By adjusting her image to an ideal, the character becomes more and more displaced from her original habitus. Fashion has the power to seduce her and dislocate her conduct in such a way accumulation becomes her sole



demostrar la validez de la hipótesis, aquí se comentan varios pasajes pertenecientes a *La de Bringas*.

life purpose. Many scenes from *La de Bringas* are discussed to demonstrate such a hypothesis.

Palabras clave: *Benito Pérez Galdós, novela española, novela contemporánea, análisis del discurso narrativo, cursilería*

Keywords: *Benito Perez Galdos, Spanish fiction, contemporary fiction, narrative discourse analysis, cursilería*

Tienen estos cuadros [de Galdós] valor sociológico muy grande, que ha de ser apreciado rectamente por los historiadores futuros; tienen a veces gra-cejo indisputable en que el novelista no desmiente su prosapia castellana; tienen, sobre todo, un hondo sentido de caridad humana, una simpatía universal por los débiles, por los afligidos y menesterosos, por los niños abandonados, por las víctimas de la ignorancia y del vicio, y hasta por los cesantes y los llamados cursis.

—MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, “DON BENITO PÉREZ GALDÓS”

Es el propósito de estas páginas estudiar los usos de lo cursi, primordialmente, en una de las novelas contemporáneas de don Benito Pérez Galdós: *La de Bringas* (1884). Del mismo año es la publicación de *Tormento*, obra en que ya aparece Rosalía Pipaón de la Barca de Bringas; su revisión es, pues, forzosa en este trabajo. Además, tomaré en cuenta algunas de las alusiones a la cursilería que se incluyen en otras obras del periodo: esos “cuadros de valor sociológico” de los que habló Menéndez Pelayo (1979) y que son, claro está, mucho más que eso.

Debido a que los orígenes históricos y los significados del concepto *cursi* han sido tratados antes por diversos investigadores, no es mi intención profundizar en su sentido y su historicidad,¹ pero tampoco puedo ignorar algunas de las aportaciones

¹ Son diversas las dificultades que existen para definir la palabra *cursi*, pero en muchas ocasiones equivale a “mal gusto”. De acuerdo con Joan Corominas (1973), la etimología de la palabra es incierta, pero el estudioso indica que apareció en primer lugar en Andalucía y que provendría del árabe marroquí, lengua en que significa “figurón, personaje importante”, y es aplicación metafórica de la palabra ‘silla’, que en otras partes se registra en el sentido de ‘ciencia, saber’, ‘sabio, docto’ y ‘cátedra de profesor o predicador’; de ahí se pasaría a ‘pedante’, ‘presuntuoso’, y la acepción española”. Como puede derivarse, en la explicación de Corominas se destaca la ridiculez de que adolece toda persona cursi. Por ser un concepto tan arraigado en la cultura hispánica, y por su gran especificidad conceptual, resulta difícil traducir el término a la lengua inglesa.

acerca de esta cuestión. Recordemos, por lo menos, una de las propuestas de Noël Valis (2002) a este respecto que nos guiará en este estudio: “Cursilería is the effect produced when there are insufficient means (economic, cultural, social) to achieve desired ends; hence, for example, the now classic image or the señorita cursi” (11).

Lo que me interesa, sobre todo, es rastrear la importancia mayúscula que posee lo cursi en *La de Bringas*, la forma particular en que Pérez Galdós concibe allí la cursilería como un elemento central de la narración y de la caracterización de una *señora cursi*, y el hecho de que su presencia se reitere con tal fuerza que se convierte sin duda en uno de los rasgos principales de la personalidad de Rosalía y su mayor mancha y pecado: un anatema. Como bien lo ha observado Carlos Moreno Hernández (2016), no es una casualidad que el auge de lo cursi ocurra en esa tensión que transcurre entre las sobrevivientes huellas del Romanticismo y las prácticas realistas en el arte. El mismo investigador explicó por medio del uso de la moda el funcionamiento central de la cursilería: como un disfraz fallido.

Vale la pena anotar el hecho de que al momento de escribir el ciclo de textos novelísticos de las “novelas contemporáneas” Pérez Galdós conocía muy bien lo cursi como concepto y como fenómeno de la realidad social. Puede además verificarse la importancia que tuvo para él en la medida en que aparece recurrentemente en sus libros, en la configuración de los personajes y como aspecto que incluso se discute. Un ejemplo de ello puede encontrarse en una escena de *Lo prohibido* de 1884 en que el protagonista de la novela y su prima Elisa, su amante, ven y escuchan desde su hogar a los *otros*: “¡Con qué desprecio oíamos, desde mi gabinete, el rumor del tranvía, las voces de las personas y el rodar de coches! Y más tarde, cuando la turba dominiguera se posesionó de la acera de Recoletos, nos divertimos arrojando sobre aquella considerable porción del mundo que nos parecía cursi frases de burla y de desdén” (Pérez Galdós, 2001: 304). Me ha importado citar el anterior fragmento, pues incluye lo que se convierte en una tendencia en diversos textos galdosianos: la recreación de la mirada juiciosa puesta en los demás. De este modo, se reafirma la posición elevada de algunos de los personajes que se consideran finos, con buen gusto y mucha clase.

Para el investigador Francisco Ynduráin (1980), Pérez Galdós empezó a familiarizarse con lo cursi por lo menos desde la década del setenta. Dice Ynduráin que si bien el término no aparece en las publicaciones galdosianas de ese momento, sí lo incluyen los periodistas que publicaban donde él solía hacerlo también. Ynduráin ha

estudiado de forma general el fenómeno de lo cursi en los textos narrativos de Pérez Galdós y ha identificado un par de ideas que sin duda son de utilidad para realizar el análisis que me he propuesto. Por ejemplo, la noción de que Pérez Galdós haya aprovechado las vestimentas para representar y hacer palpable la cursilería de sus personajes; en el ejemplar caso de Rosalía, como ya lo veremos, la obsesión que consiste en comprar ropa y telas, y estar a la moda e imitar e interpretar lo visto en los figurines de las mejores tiendas de Madrid (su amiga, la Marquesa de Tellerías, hizo ver a Rosalía que imitar excesivamente los modelos de los figurines podía implicar incurrir en lo cursi). Es verdad lo que señala Ynduráin acerca del vínculo entre la clase media y la cursilería: sólo los que busquen elevar su posición dentro del tejido social corren el riesgo de caer en tal craso error (Rosalía es la esposa de un burócrata que nunca podrá pertenecer a la aristocracia y que se esfuerza por aparentar una superioridad imposible de lograr).²

Otra noción de Ynduráin que resulta pertinente recordar aquí es la idea de que lo cursi es un fenómeno que sólo puede aparecer en el espacio urbano, en este caso, típicamente en Madrid. Como en su momento lo señaló Leopoldo Alas (1979), a Pérez Galdós le tocó ser un novelista *urbano*. Acaso hay que agregar que Pérez Galdós asocia muchas veces lo cursi con la pobreza, con las condiciones de una vida más bien miserable y con los anhelos imposibles. En las siguientes páginas, defenderé la idea de que la cursilería es uno de los elementos centrales en las novelas estudiadas y que el gran fracaso de Rosalía Pipaón de la Barca radica en haber caído en el pecado de lo cursi.³

Acerca de *La desheredada* y lo cursi

Antes de dedicarme al estudio y al comentario de *Tormento* y, centralmente, de *La de Bringas*, me gustaría revisar la forma en que lo cursi aparece en una larga novela

2 Este mismo planteamiento es compartido por Carlos Moreno Hernández (1995), quien ha ofrecido un esquema en que se explican los tres grandes momentos históricos de la cursilería. El esquema es interesante porque en él Moreno Hernández retrata la forma en que aparece lo cursi, se expande y se convierte, posteriormente, en asunto tocado por las novelas del realismo español.

3 Un ejemplo que bien podría servir para, desde ahora mismo, ilustrar este punto lo encontramos otra vez en *Lo prohibido*, cuando el narrador solicita a su amante moderar sus gastos: “¡Si digo que te has de asustar cuando me veas hecha una pobre cursi, defendiendo el ochavo y apartada de todas esas farándulas que me han sido tan agradables y que han estado a punto de perderme!” (Pérez Galdós, 2001: 301).

de 1881 de Pérez Galdós, una obra en que de forma tangencial aparece la cursilería, pero que es un antecedente fundamental para este trabajo por las razones que se van a presentar a continuación. En *La desheredada* hallamos un personaje inolvidable de la producción galdosiana, riquísimo por los matices que contiene. Isidora Rufete, protagonista de la novela, posee un anhelo muy parecido al de Rosalía de Bringas por destacar, pero es necesario hacer una distinción que las diferencia radicalmente. Mientras que Rosalía se esfuerza en aparentar algo que ella no es, alguien por encima de su clase social, Isidora vive con el convencimiento de que algún día los demás tendrán que reconocerla por su naturaleza verdadera pero hasta entonces oculta: como una mujer noble por su supuesta pertenencia a una familia con título; tiene la ilusión de haber perdido en la juventud el contacto con su madre difunta y con su abuela.

Al igual que Rosalía de Bringas, y que Elisa de *Lo prohibido* y otros personajes femeninos galdosianos, por ejemplo, Doña Pura en *Miau* (1888), Isidora sufre por las constantes deudas, por los préstamos, y es la víctima de las tiendas, de las frivolidades y de los acreedores. Desde su posición, desde la ilusión en que decide vivir, se otorga a sí misma la capacidad de criticar a los demás en sus intentos por parecer lo que, según ella, jamás logran ser por más que se esfuercen (si bien Isidora es una mujer pobre, se imagina a sí misma como una dama de la clase alta y la nobleza; por eso se salva de ser una cursi). Importantemente, en esta novela se señala que lo cursi “nace del prurito de competencia con la clase inmediatamente superior” (Pérez Galdós, 1967: 174). A pesar de su pobreza, Isidora estaría colocada en un escalafón alto dentro del contexto de ese *museo matritense* por sus soñados y falsos orígenes; ese *museo* en que, como lo leemos en *Lo prohibido*, hay extraños y peculiares seres que configuran una variopinta colectividad: “vi tal cantidad de personas y alimañas que era aquello un museo matritense, mejor para apreciado en conjunto que para reproducido en sus múltiples, varias y pintorescas partes” (Pérez Galdós, 2001: 277).

En *La desheredada*, Isidora aconseja a su tío y también a las hijas de José Relimpio acerca de cómo vestirse y acerca de cómo actuar socialmente, asuntos que ella ha estudiado a fondo y que domina. Sabe bien Isidora que todos esos intentos ajenos fallarán debido a que no está en la naturaleza de sus parientes lograr los efectos deseados por una predisposición casi genética: “Estas pobres cursis —decía para sí— se despepitan por imitarme, y no pueden conseguirlo” (Pérez Galdós, 1967: 134). La forma en que las Relimpio se aderezan para lucir bien vestidas es por medio de

un sistema que también practica Rosalía de Bringas de forma casi permanente: adueñándose de trapos de segunda mano, haciendo los arreglos necesarios, reciclando lo que otrora fue bello y nuevo.⁴ Todo esto se evidencia, precisamente, al imitar a los miembros de una clase social superior, y es el camino más rápido, sin embargo, para llegar a la cursilería y el ridículo.

En *La desheredada*, el narrador se tiñe con el punto de vista de Isidora y explica la forma en que, gracias a los procesos industriales, ciertas prendas y aditamentos, objetos antes exclusivos para los pudientes y los nobles, se han democratizado, por tanto, se han vulgarizado: “¿Qué mujer no tiene sombrero en los años que corren? Solo las pordioseras que piden limosna se ven privadas de aquel atavío; pero día llegará, al paso que vamos, en que también lo usen. La Humanidad marcha, con los progresos de la industria y la baratura de las confecciones, a ser toda elegante o toda cursi” (Pérez Galdós, 1967: 136). Como puede deducirse, los procesos de la industrialización fomentan indirectamente la cursilería.

Si bien la cursilería es una enfermedad mayormente padecida por las mujeres, es también posible que la sufran los varones. Por ejemplo, Melchor Relimpio, personaje de *La desheredada*, intenta por medio de su arreglo personal crear la falsa ilusión de pertenencia a una clase social que le es ajena: “Él no era rico, pero era preciso parecerlo; es decir, vestirse como los ricos, tratar con ricos. Es cruel eso de que todos seamos distintos por la fortuna y tengamos que ser iguales por la ropa. El inventor de las levitas sembró la desesperación en el linaje humano” (Pérez Galdós, 1967: 139). Como se ve, los comentarios acerca de la cursilería en *La desheredada* ya apuntan siempre hacia lo mismo: la imitación fallida y la ropa. Hay que señalar que en un momento importante de esta novela el concepto de lo cursi se convierte en un asunto mucho más profundo. Me refiero al desengaño que sufre Isidora cuando padece los agravios de su amante; lo peor será descubrir que ella era para él una cursi, una *cursilona*. Rosalía de Bringas es víctima de una parecida ofensa.

4 Según Jo Labanyi (1990), “The free flow of capital is mirrored in the description of fashion, the only expanding industry referred to in the novel. Clothes are in a constant state of metamorphosis as old garments are transformed into new, abolishing the difference between primary materials and secondary manufacture” (31).

Acerca de *Tormento* y lo cursi

Tormento (1884) empieza casi un año antes de los eventos narrados en *La de Bringas*. En este libro ya aparecen delineadas muchas de las características, manías, comportamientos, peculiaridades, obsesiones y defectos de los personajes de esa otra novela. Todos los defectos que poseen son un infranqueable impedimento para que puedan enfrentar el mundo con inteligencia y con dignidad. Sólo al final de la segunda entrega, es decir, al final de *La de Bringas*, veremos a Rosalía preparada para enfrentar la vida real, pero únicamente después de haber errado de forma reiterada en las maneras básicas del mundo, después de haber caído una y otra vez en las tentaciones mercantiles y en los créditos difíciles de pagar. Como bien lo señala Valis (2002), “the devastating image of pervasive cursilería is transmitted through an economy of transactions based on credit. This association between credit and cursilería is fundamental: lo cursi represents insufficient cultural credit” (150). Es, pues, Rosalía un personaje que se va armando durante el transcurso de estas dos novelas hasta llegar a esa imagen última de mujer acaso libertina y esperanzada, capaz de enfrentar la realidad de un mundo en aparente descomposición y en reacomodo: el de la Primera República Española. Uno de los rasgos que más pesan en el dibujo de este personaje —me refiero a su obsesión por los trapos— ya aparece anunciado en *Tormento* y alcanza su clímax en *La de Bringas*: su enfermiza pasión por las ropas, por la moda y por el lujo. Estos territorios son tan resbaladizos que causan, en efecto, que incurra en comportamientos propios de una cursi. Como lo apuntó Valis, carece de ese *crédito cultural*.

Desde la primera novela, Rosalía se distingue por “cierta manía nobiliaria”. Sus apellidos se abultan dándole una pátina que no va a corresponder con la realidad de su posición dentro de la sociedad española por la falta de un linaje aristocrático que así la valide. En las páginas de *Tormento*, hallamos a los Bringas en el comienzo de su breve vida palatina, en un hogar que ella y su marido adornaron gracias a los “despojos de la ornamentación de Palacio” (Pérez Galdós, 2000: 16). De forma estrepitosa, observamos cómo esa nueva situación, esa deslumbrante incorporación al mundo de la corte y de la burocracia, termina por hacer desvariar a esta mujer. Sólo ha de pasar un año para que ella modifique por completo su visión de la vida, su desempeño como esposa, y para que descubra las enormes ventajas de su disponibilidad sexual desde un punto de vista económico y no desde la inocencia romántica de, por

ejemplo, una Ana de Ozores, personaje que es, en el ancho mundo de la novela decimonónica española, su contraparte. (En Rosalía no hay romanticismo ni tampoco rastro alguno de espiritualidad ni nada que la engrandezca.)

En *Tormento*, Rosalía empieza a sufrir sin duda una transformación devastadora. Si en el capítulo 27, por la falta de cuidado en su vestimenta casera, se le pudo haber tomado por una simple “patrona de huéspedes”, conforme avanza el libro adquiere un mayor cuidado en aquello que tiene que ver con su arreglo personal; incluso al moverse entre las paredes de su hogar intenta lucir de acuerdo con su rango imaginado. Hacia el final de la novela en cuestión, Amparo nota la transformación en la vestimenta de su ama y su pariente: “Había observado Amparo ciertas novedades en el carácter de Rosalía, y era que se le había desarrollado el gusto por las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes sólo tenía cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes” (Pérez Galdós, 2000: 142). Se trata de lo que Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga definieron en el estudio de su edición de *La de Bringas* (Pérez Galdós, 1997) como “ansiedad casi grotesca” por los ropajes y por las telas.

Es importante, en la medida en que nos revela esa tendencia ambiciosa que se iba poco a poco albergando en el alma de Rosalía, recuperar aquí un largo fragmento de *Tormento*. De esta cita, hay que tomar en cuenta para el análisis sobre todo el cierre por lo que allí se apunta acerca de la imagen *adulterada* y *falsa* de la mujer, elemento desde el cual empieza a brotar y a desbordarse ya sin remedio lo cursi. La escena se corresponde con el momento en que la mujer de Bringas sueña con gozar de las posesiones que Agustín Caballero dejará tras irse de Madrid:

Rosalía empezó a dar palmadas, como si estuviera en un teatro, y su alborozo era tan vivo que no acertaba a expresar su júbilo de otra manera. Más tarde, camino de su humilde morada, soñaba despierta por las calles. “Es nuestro —pensaba—, es nuestro...”. Y después de recebar su imaginación en las hermosuras de la casa de la calle del Arenal, vivienda de ricacho soltero, veía montones de rasos, terciopelos, sedas, encajes, pieles, joyas sin fin, colores y gracias mil, los sombreros más elegantes, las últimas modas parisienses, todo muy bien lucido en teatros, paseos, tertulias. Y esta grandiosa visión, estimulando

dormidos apetitos de lujo, le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora de Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de la falsificación con las ardientes borracheras del triunfo. (Pérez Galdós, 2000: 200)

Rosalía esperaba, como lo demuestra la cita, aprovechar las riquezas ajenas. Casi todo lo que Rosalía y Francisco Bringas han acumulado es el resultado de un proceso de reciclaje y de rescate de los desperdicios y los despojos ajenos (las compras autorizadas por Francisco Bringas son siempre pocas y programadas). Cuando lleguemos a *La de Bringas*, veremos cómo el guardarropa de Rosalía se configura por los estratégicos regalos de la Marquesa de Tellerías y por las adquisiciones que, en contra del buen juicio, va adquiriendo la mujer de Thiers y que pueden llevarla a la ruina personal y familiar. Todo empieza a descontrolarse tras la compra de una innecesaria manteleta, el cebo que casi la lleva a la perdición capitalista.⁵

La trampa en que cae Rosalía de Bringas equivale a la trampa en que cayó Eva en las míticas páginas del Antiguo Testamento. La pasión que Rosalía siente —el deseo que la ha de guiar— es equivalente al de la carne, sentimiento pecaminoso que en el transcurso de la novela no ha de experimentar ni de vivir por ningún hombre; el narrador observa que Rosalía sintió en la sangre el “ardor del deseo” después de haber visto la manteleta. Uno de los engaños primordiales que ella lleva a cabo, tan grave o acaso aún más grave que entregarse a otro hombre que no sea su esposo, consistió en burlarse de su marido ciego y vestir una bata de seda en casa, uno más de sus embustes, un objeto al que no debió tener acceso por las economías familiares y que lo goza sensualmente. Acerca de ese “ardor del deseo” que despiertan los objetos en Rosalía, las prendas y las telas, Valis (2002) ha señalado que las cosas sufren en este libro un proceso de erotización en cuanto que son ardorosamente deseadas por la protagonista de la novela.

El hogar de los Bringas recrea espacios lujosos conocidos; de esta forma, se construye una atmósfera artificial, falsa y cursi. Vale la pena recordar el hecho de que es durante el estreno de su nuevo hogar, en las páginas iniciales de *Tormento*, cuando los diferentes cuartos son bautizados con nombres que hacen pensar en las salas del

5 Como lo ha visto Corujo Martín (2020), “Rosalía se infiltra en la esfera urbana y en la emergente sociedad capitalista desplegando una constante actividad consumista” (72).

Palacio Real.⁶ Como ya se ha dicho, todo es copia de algo previo, casi todo es despojo, todo es imitación abaratada por los recursos limitados del burócrata y por su rigurosísima economía. Al meditar acerca de la casa de los Bringas, José F. Montesinos (1969) la describió como la casa cursi por excelencia. No sólo en la decoración de la casa es factible reconocer ese deseo de hacer pasar una cosa por otra. Incluso, el cuerpo de Rosalía es el resultado de una suerte de espejismo patrocinado por la fuerza y por la justeza de una prenda íntima; ella posee una imagen ficticia fabricada por la deformación corporal, tal y como se lee en *Tormento*: “Fuertemente oprimida dentro de un buen corsé, su cuerpo, ordinariamente flácido y de formas caídas, se transfiguraba también, adquiriendo una tiesura de figurín que era su tormento por unas cuantas horas, pero tormento delicioso, si es permitido decirlo así” (Pérez Galdós, 2000: 39).⁷

En *La de Bringas* la veremos liberada y en presencia de su esposo, de “esa máquina de corsé donde su carne, prisionera, reclamaba con muy visibles modos la libertad” (Pérez Galdós, 1997: 115). Sus galas y su figura pueden confundir al espectador despistado y hacerle creer que, por su porte, es una duquesa, pero nosotros, como sus lectores y conocedores del punto de vista del narrador, como cómplices, sabemos que se trata sencillamente de la esposa de un funcionario con una situación más que ambivalente dentro del tejido social: “era simplemente la de Bringas; una persona conocidísima entre vulgar y distinguida” (Pérez Galdós, 2000: 41). Ese espacio que va a ocupar Rosalía, entre la distinción y la vulgaridad, es precisamente el espacio llano de la cursilería. También ese espacio puede ser definido, tal y como lo propone el narrador, como el de la áurea miseria, término paradójico que se inserta cuando se nos indique que si Rosalía y Francisco asistían muy de vez en cuando al teatro, sólo lo hacían cuando eran invitados, por una suerte de limosna, no por haber realizado ellos el pago de las entradas con su dinero: fingían tener un lugar por derecho propio, una butaca, para así contemplar el doble espectáculo teatral y social; y para ser, además, vistos y percibidos como miembros de una comunidad a la que tangencialmente pertenecían, pero tan sólo por un efecto de una percepción.

Habrà siempre algo que revele la condición verdadera de Rosalía, un signo que termine con esa ilusión sostenida a base de créditos peligrosos, palabras engoladas,

⁶ Entre otros, Wright (1982) ha estudiado la decoración y los espacios de la casa.

⁷ Acerca de las representaciones del cuerpo en *La de Bringas*, véase Tsuchiya (1993).

arrebatos crueles, comportamientos impostados, ropas y objetos. Aquello que la traiciona tiene que ver siempre con su imperdonable cursilería. Tempranamente, el narrador de *Tormento* afirma lo siguiente acerca del espíritu cursi que tiñe los hechos y las maneras de la señora Rosalía de Bringas, sus aires de falsa grandeza: “La posición social de Rosalía Pipaón de la Barca de Bringas no era, a pesar de su contacto con Palacio y con familias de viso, la más a propósito para fomentar en ella pretensiones aristocráticas de alto vuelo; pero tenía un orgullete cursi, que le inspiraba a menudo, con ahuecamiento de nariz evocaciones declamatorias de los méritos y calidad de sus antepasados” (Pérez Galdós, 2000: 24). En ese gesto, en esa pretensión de linaje, subyace una conducta que podría ser considerada como un rasgo definitivo de su personalidad: ese *orgullete cursi*, esa falsedad, ese deseo de aparentar lo que no se es, esa ambición que incluso la lleva a lamentar no poder casar a su pequeña hija con su primo Agustín Caballero (o ella misma casarse con él), su rico pariente indiano. Todo lo anterior, este amplio conjunto de conductas, actitudes y ambiciones es lo que, hacia el final de *La de Bringas*, termina por dibujarla de cuerpo entero como un personaje insatisfecho con su propia situación de vida; y lo que es aún peor: reconocido por los demás como una cursi total o como una falsaria. Ese mismo *orgullete* hace su reaparición en *La de Bringas*: “En la vecindad había familias a quienes Rosalía, con todo su orgullete, no tenía más remedio que conceptuar de superiores. Otras estaban muy por bajo de su grandeza pipaónica; pero con todas se trataba” (Pérez Galdós, 1997: 74).

En *Tormento*, Rosalía también se va a caracterizar, entre otros detalles, por su crueldad, sobre todo cuando maltrate a Amparo Sánchez Emperador. Según lo asentado por Montesinos (1969), acaso Rosalía sea el más detestable de entre todos los personajes creados por Pérez Galdós: ella humilla y vuelve a humillar a la huérfana, a la pobre y desvalida protagonista de *Tormento*, a la chica que toma por criada y a la que forzosamente intenta llevar al convento para que tome los hábitos y le dé renombre de buena cristiana a su patrona. Rosalía también sería detestable por la banalidad con que se deja conducir por la vida, por la ambición y por el creciente desprecio con que piensa en su esposo sin que éste lo sepa, “este poquitacosa de Bringas”. No olvidemos, por cierto, una de las últimas escenas de *Tormento*, el diálogo en que Felipe Centeno indica haber visto a Rosalía robar algunas de las pertenencias de la casa de su querido amo don Agustín Caballero. Los desplantes de crueldad se vinculan, sin embargo, directamente con los desplantes de cursilería: son fútiles estrategias para

elevar su lugar en el mundo. Sirven a Rosalía para imaginariamente ubicarse en su propia representación de las cosas del mundo, en un escalafón más alto dentro del rígido esquema social de la época.

Mientras Amparo es capaz de aguantar las humillaciones por los pequeños beneficios económicos que recibe de los Bringas, en cambio su hermana Refugio se niega a pagar ese mismo precio, esos maltratos. Mucho más libre, de una belleza por completo distinta, menos “clásica y romántica”, dueña de un “seno harto abultado”, modelo de pintores, Refugio prefiere vagar por las calles y llevar una vida libre y licenciosa, sin dar cuenta de ninguno de sus actos. Es Refugio, desde las páginas de *Tormento*, quien detecte y desnude el mayor y más despreciado defecto de la señora Rosalía: su cursilería. En una conversación con su hermana no sólo destaca este rasgo, sino que también observa lo que ya se ha señalado, la falsedad detrás de cada posesión, de cada vínculo, de cada singular acto de Rosalía, de cada cosa conseguida y atesorada por ella. Pero hay que mencionar que esta misma falla es, según lo que se repite tanto en *Tormento* como en *La de Bringas*, el talón de Aquiles de gran parte de la burguesía española, tal y como bien lo supo reflejar Mariano José de Larra (1986) en muchos de sus lúcidos artículos para la prensa (pienso, por ejemplo, en “Empeños y desempeños” de 1832). En este caso, el comentario aparece en boca de un personaje novelístico (Refugio), pero para nada dista de lo que nosotros podríamos encontrar en un cuadro costumbrista de la primera mitad del siglo XIX. Leamos pues este punzante comentario de *Tormento*:

Humíllate más, sírvelos, arrástrate a los pies de la fantasma, límpiale la barba a los niños. ¿Qué esperas? Tonta, tontaina, si en aquella casa no hay más que miseria, una miseria mal charolada... Parecen gente, ¿y qué son? Unos pobretones como nosotros. Quítales aquel barniz, quítales las relaciones, ¿y qué les queda? Hambre, cursilería. Van de gorra a los teatros, recogen los pedazos de tela que tiran en Palacio, piden limosna con buenas formas... No, lo que es yo no los adulo. En mí no machaca la señora doña Rosalía, con sus humos de marquesa. (Pérez Galdós, 2000: 55)

En gran medida, esta respuesta adelanta la que acaso sea la escena primordial de *La de Bringas*, la escena en que termina por resolverse la peripecia del dinero reiteradamente

adeudado. Me refiero al pasaje en que Rosalía acudirá con Refugio para pedir el dinero que debe en un acto de máxima desesperación tras agotar todas las demás posibilidades y de saberse entre la espada y la pared por las deudas contraídas. Lo que llama la atención es el hecho de que en dicha escena Refugio acuse a la consejera y amiga de Rosalía, a la Marquesa de Tellerías, de haber sido ella quien hubiese tenido aquella epifanía y aquel atrevimiento: calificar infamemente a la esposa de Francisco Bringas como una *cursi*. En realidad, la lectura en conjunto de los dos *episodios* hace pensar en otra cosa muy diferente: que Refugio haya querido dañar a Rosalía donde la herida podría ser peor y más honda; y que hubiese puesto tal insulto en boca ajena sabiendo cuánto importaba a la señora de Bringas la opinión de aquella mujer socialmente encumbrada, a la que tenía por amiga y consejera. O bien, puede pensarse que Refugio coincidirá, por su parte, con la Marquesa en el mismo enjuiciamiento. A pesar de ser una de las escenas más comentadas por los lectores de *La de Bringas*, entre otros por William Shoemaker (1959), valdrá mucho la pena analizarla en el contexto de este breve trabajo porque será entonces cuando el concepto de *cursilería* alcance su cúspide y su mayor importancia, según me parece, dentro del amplio contexto de las “novelas contemporáneas”.

Acerca de *La de Bringas* y lo *cursi*

La de Bringas empieza con una de las imágenes que más han comentado los diversos críticos del libro y que determina la historia.⁸ Me refiero al episodio y la presentación del cenotafio. Esa apertura, en que pareciera no ocurrir nada, ya que únicamente se trata de la descripción de un objeto que poco a poco nos es revelado, pues al comienzo nosotros ignoramos de qué se trata con exactitud por un muy curioso juego de perspectivas

⁸ Acerca del comienzo de la novela, véase Bergmann (1985) y Franz (1996). También Claudia Medina Ramírez (2012) ha visto la dimensión *cursi* en el cenotafio. La investigadora observó que los cenotafios estuvieron de moda en los años cincuenta y sesenta del XIX, de tal modo que Bringas fabrica algo que ha pasado de moda. Medina Ramírez (2012) escribió lo siguiente acerca de la escena con que se abre la novela: “Este paisaje sentimental nos anuncia la pretensión de Bringas por copiar a la Naturaleza y también incluir elementos de otras épocas. El narrador emplea la técnica humorística para ridiculizar el mismo fenómeno del siglo XIX: la *cursilería* y la manipulación de símbolos para pagar una deuda política” (80). En su tesis de doctorado, Medina Ramírez (2011) también ha explorado la relevancia de lo *cursi* en las novelas aquí estudiadas de Pérez Galdós y dedica un capítulo al análisis de la cuestión (81-100) con algunos apuntes que ilustran, además, las conexiones intertextuales con *Las preciosas ridículas* de Molière.

y elisiones, sirve para definir, entre muchas otras cosas, la relación de Francisco Bringas con lo cursi. Baste decir aquí que otra vez se trata de un objeto elaborado por medio del uso de otros elementos de reciclaje; en este caso, los cabellos de los difuntos y de los familiares de la persona conmemorada (una tal Juanita de la que sólo sabemos que murió y que fue miembro de la dinastía de los arribistas Peces). De forma ingeniosa, el narrador juzga el cenotafio como cosa que, para el gusto de la época, ha caducado de forma definitiva. Al describir la arboleda del cenotafio creado por Francisco Bringas, se lee que determinado sauce del paisaje “era irremplazable en una época en que aún no se hacía leña de los árboles del romanticismo” (Pérez Galdós, 1997: 54).

El narrador también apunta, con un logrado sentido del humor, que para aquella época ese tipo de objetos, tan delicados y valorados en otro momento, sólo podían encontrarse “en el escaparate de anticuados peluqueros o en algunos nichos de camposanto” (Pérez Galdós, 1997: 58). Como ha observado Hazel Gold (1986), “it is an image of the other images, a simple stand-for-strand pastiche of fanciful Romantic engravings, status and paintings” (65). Es menos relevante la poca sofisticación del cenotafio que el hecho de que fuera elaborado por alguien ignorante del mal gusto de su propia creación. Importa más la cursilería de Francisco Bringas y menos que se trate de un objeto cursi.

Acerca de su vida matrimonial, hay un apunte en el capítulo 31 de la novela en que se describe el tipo de vida que hasta este momento había llevado el matrimonio constituido por los señores Bringas. La relación entre Rosalía y Francisco nunca tuvo por nota principal el amor: se trata de una relación burguesa que ilustra las expectativas que la sociedad podía mantener de una pareja que vive de acuerdo con las normas de la sociedad y de la religión. Es el periodo narrado en *La de Bringas* aquel que se corresponde con el incipiente abandono de las reglas que habían regulado equilibradamente sus soporíferas vidas. La ventaja de haber vivido según los principios morales y económicos de Thiers consistía en pasarla sin grandes aspavientos, pero sin grandes emociones, sin deudas ni acreedores, todos insertados en el prosaísmo de lo cotidiano e irremediabilmente inmersos asimismo en la cursilería. Este término está emparentado con la pobreza económica y con la tranquilidad de quien vive sin pedir crédito, sin deuda, tal y como lo deja entrever el narrador al absorber el punto de vista de Rosalía: “No deber a nadie era el gran principio de aquel hombre pedestre, y con él fueron tan cursis como honrados y tan pobretes como felices” (Pérez Galdós, 1997: 204).

Es interesante notar la frecuencia con que el término *cursi* va a aparecer casi siempre pegado del término *pobreza* y del término *miseria* a lo largo de las novelas contemporáneas. En *La de Bringas* es para Rosalía una “declaración de pobreza y cursilería” (Pérez Galdós, 1997: 235) aceptar quedarse en Madrid durante el verano debido a la falta de dinero para pagar el anhelado viaje. Del mismo modo, habría ciertos hábitos y costumbres que deberían ser evitados durante aquella temporada veraniega: “En su horrible hastío, no gustaba la Pipaón de ir al Prado, porque era esto como pasar revista de pobreza y cursilería” (Pérez Galdós, 1997: 242). Debido a que los Bringas no pasarán el verano en la costa, al menos Rosalía evitará bañarse en las aguas del Manzanares por hallarlo “pedestre y cursi” (Pérez Galdós, 1997: 245). Hay en el capítulo 44 una reflexión en que Rosalía parte de una consideración general de su esposo por medio de la supuesta humildad de sus ropas (en especial, una corbata), y que termina por reconocer en él ciertos aspectos que irían de la mano: su honestidad, su aparente santidad y su irremediable cursilería. Al ver Rosalía a su esposo dormir, después de infielmente haberse entregado al hombre que pensó podría salvarla en su peor momento económico, el texto incluye uno de esos momentos en que el tono de la narración de la novela nos recuerda los brotes de una especie de monólogo interior. Si bien la cita que transcribo es un poco larga, vale la pena leerla aquí completa por la forma en que en ella se relacionan los conceptos ya señalados (honestidad, pobreza, cursilería) y porque gracias a la cita hemos de saber qué entendía el personaje de Rosalía al usar la palabra *cursi* en la novela que le tocó protagonizar, el desprecio que reservaba quien la adjudicaba:

En dolorosa incertidumbre pasó la noche, despertando a cada instante al aguijonazo de su idea candente y aguda. El cuerpo dormía y la idea velaba. No podía la esposa mirar sin envidia la dulce paz de aquella conciencia que a su lado yacía. El dormir de don Francisco era como el de un mozo de cuerda que ha tenido mucho trabajo durante el día y que al cerrar los ojos se quita de encima también todas las cargas del espíritu. ¡Dichoso hombre! Él no tenía necesidades y era feliz con su traje mahón. No veía más allá de su corbata cursi y barata, de aquellas que venden los tenderos al aire libre instalados en la esquina de la Casa de Correos. “Dime tus necesidades y te diré si eres

honrado o no”. Este refrán le salía a Rosalía del cerebro sin que ella se diera cuenta de ser maestra en filosofía popular.

“Porque los santos, ¿qué fueron? —decía—. Personas a quienes no se les importaba nada salir a la calle hechos unos adefesios. Indudablemente, no tengo yo esta despreocupación, que es base de la virtud. Digan lo que quieran, el santo nace. No se adquiere este mérito con la voluntad, ni hay quien lo posea si no lo ha traído consigo desde el otro mundo. Mi marido nació para cursi y morirá en olor de santidad”. Esto no quitaba que le envidiase, pues iba viendo los sinsabores que trae y lo caro que cuesta el no querer ser cursi. La infeliz estaba rodeada de peligros, llena de zozobras y remordimientos mientras su esposo dormía tranquilo al lado del abismo. (Pérez Galdós, 1997: 270)

Como puede aquí verse, la contemplación que la mujer hace de su marido ocurre después del adulterio, y como si el engaño le hubiera servido para mirar con objetividad al esposo. Para nada es casual que al mirarlo descubra en su figura la de un “mozo de cuerda”, la de un hombre de una categoría inferior dentro de la sociedad. Se trata, de acuerdo con el impiadoso diagnóstico de Rosalía, de alguien sin necesidades ni deseos, un hombre que puede conformarse con su “traje mahón” y con su “corbata cursi y barata”, a diferencia de ella que anhela las mejores prendas de Madrid y París.

Algunas páginas antes de este incipiente monólogo interior, y de esta reflexión en torno a la santidad y la cursilería, Rosalía añoró los años previos de su matrimonio, cuando no vivía para adquirir tal o cual ropa. Como parte de esta mirada retrospectiva de sí misma, la señora de Bringas echa de menos “la época anterior de los trampantojos” (Pérez Galdós, 1997: 258), y se ve, en el pasado, desde la admiración, pero también con el rubor de haberse sabido una cursi: “y si por una parte no podía ver sin cierto rubor lo cursi que era en dicha época, por otra se enorgullecía de verse tan honrada y tan conforme con su vida miserable” (Pérez Galdós, 1997: 258). Nótese nuevamente la forma en que los términos *miserable* y *cursi* terminan por ser contenidos con una cercanía reveladora, además del concepto *honradez*. La Rosalía con que nos topamos en *La de Bringas* es el personaje detestable del cual habló Montesinos (1969); o como la describió Joaquín Casaldueiro (1951), no sin ciertos prejuicios en torno al papel que debía cumplir la mujer: “Ella, como su marido, sus amigos, la sociedad de que forma parte, es algo rastrero y mediocre. Falta a todos los deberes de madre, de esposa, y sin embargo su imaginación no va más allá de comprarse un retazo de tela o arreglarse un traje viejo” (98).

Para valorar la escena climática de *La de Bringas*, es importante recordar que en el capítulo 26 hace acto de presencia Refugio, y que visitó la casa de los Bringas con la intención de informarse acerca de la salud del buen Thiers, quien perdió la vista al construir minuciosamente el cenotafio. Esta visita le ha sido encomendada, a su vez, por su hermana Amparo, la mujer de Agustín Caballero, personajes que, como lo saben los lectores de *Tormento*, han de abandonar Madrid para poder vivir con libertad su amor, lejos de los prejuicios sociales y del acoso del alguna vez amigo íntimo de “Tormento”. Frente a la gentileza de las Sánchez Emperador, la reacción de Rosalía es de absoluto desprecio pues, según ella, con aquella visita Refugio despreciaba y deshonoraba la casa de los Bringas. Incluso, Rosalía humilla con conciencia a Refugio: la saluda sin darle la mano. A Rosalía, sin embargo, le llama la atención poderosamente la calidad del arreglo de Refugio, en especial su hermoso vestido. El personaje es incapaz, por otra parte, de notar la conducta de Refugio y su buen trato; pero le es imposible no fijarse, como ya se dijo, en el vestido de pelo de cabra de la mujer. Esta escena sirve para hacer reaparecer convenientemente al personaje de la Sánchez Emperador, para comprobar el terrible comportamiento de Rosalía y para prepararnos para la escena en que la señora de Bringas prácticamente ha de rogar la ayuda de quien antes, de forma tan evidente, como ya se ha visto, despreció. Sólo al final de esta escena la señora de Bringas ha de prodigarle una sonrisa, un mínimo gesto de cortesía, cuando entregue Refugio a Rosalía la tarjeta del negocio de vestidos y aditamentos femeninos que ha logrado montar gracias a la ayuda de Amparo.

Para entender la relevancia del pasaje en que Rosalía ruega a Refugio que le preste el dinero, también vale anotar algo adicional. Conforme avanza la narración de la novela, cada vez nos acercaremos más a uno de los momentos centrales de la historia española del XIX, pasaje que con gran maestría aprovechó Pérez Galdós al imaginar y describir las peripecias de la familia de los Bringas. De forma paralela, vemos a Rosalía de Bringas y a la reina Isabel II acercarse a su propia destrucción; recordemos que la reina es destronada en 1868 debido a las tensiones políticas y también a su pésimo manejo del país. Hacia el final del texto aquí analizado, Rosalía habrá agotado todos los recursos y estrategias que habrían podido salvarla de sí misma, de sus pésimas decisiones económicas. Gran parte de *La de Bringas* es la exposición de las terribles decisiones que toma el personaje con la intención de resarcir el primer endeudamiento y evitar, a toda costa, que su marido se entere de la forma en que ella ha manejado

el dinero durante su convalecencia. Una pregunta que todo lector del libro debería hacerse, al arribar a este punto de la novela, es la siguiente: ¿Por qué le importa tanto a Rosalía que su marido descubra finalmente los desfalcos al patrimonio familiar? ¿No resulta aún peor que para poder pagar esos créditos, para poder recompensar a los agiotistas, intente algo tan radical como lo es el adulterio y la prostitución?

Pérez Galdós nos irá revelando a lo largo del texto novelístico datos acerca de la defenestración de la monarquía borbónica, así como también informaciones acerca de las cada vez más torpes y caprichosas decisiones de Rosalía. Es de destacarse el extraordinario sentido de la gradación que se muestra en cada uno de los casos. Isabel tiene que dejar España, y Rosalía rompe con Manuel María José del Pez y abandona Madrid. Lo que por principio de cuentas fue una amistad más bien convencional, amistad en la que también participaba su esposo, Francisco Bringas, ha de convertirse en motivo para la deshonor sexual. Más allá de las prendas físicas y morales del señor del Pez, lo que cautiva a Rosalía, lo que ha de perderla, es la posibilidad de verse salvada entregándose al convenenciero burócrata. La honradez que ella tanto presumía acaba, para colmo de males, valiendo muy poco o nada, puesto que su *amante* decidirá no rescatarla económicamente bajo la premisa de no tener el dinero suficiente para hacerlo. Como lo descubre Rosalía en su momento, la desgracia no fue por haber perdido la honra, sino haberla perdido a cambio de nada. Sin embargo, y como lo dice hirientemente el narrador de la novela, por lo menos Rosalía pudo presentar cierta resistencia frente a los requerimientos del señor del Pez, quien, por otro lado, de forma para nada caballerosa, experimentó tal rechazo de Rosalía de Bringas con desconcierto para ya después comunicar su victoria sin ningún tipo de pudor: “Halló mi calaverón una virtuosa resistencia que no esperaba, pues según su frase, que le oí más de una vez, había creído que, por su excesiva madurez, aquella fruta se caía del árbol por sí sola” (Pérez Galdós, 1997: 228).

En estas circunstancias es que se representa la escena climática de *La de Bringas*, aquella en que hace acto de presencia, con una fuerza inusitada, lo cursi como categoría y anatema. Se trata de una escena profundamente novelesca, pero también hay en ella elementos inobjetablemente teatrales, tales como el diálogo vívido entre las dos mujeres y la forma en que se mueven en el “escenario”. Para algunos de los lectores de esta novela, este pasaje parece remitir a las comedias de Plauto; así lo propone William H. Shoemaker (1959) al equiparar la humillación que sufrirá

Rosalía con la humillación que se produce entre la sirvienta y su señora en el teatro clásico. Contrariamente a las expectativas de la señora de Bringas, la casa de Refugio no es una “vecindad inmunda”. Sin embargo, es notable el hecho de que, entre las pertenencias, las mercaderías, que están en la casa de Refugio, hay tantas cosas buenas como cosas malas; es decir, no hay una jerarquización que así pudiera ilustrar el valor de cada objeto. De este modo, lo fino se vulgariza y lo vulgar se pierde entre lo elegante. Lo que de entrada debería ser un buen negocio —la venta de objetos de lujo y de otras chucherías— no termina de cuajar debido al mecanismo económico que se fustiga y se critica fuertemente a lo largo de la novela: el crédito malentendido e impagado. Nuevamente, se confirma que los ricos, los aristócratas, los nobles y los burgueses viven de las apariencias. Para Refugio ésta es una realidad incontrovertible por el tipo de hombres y de mujeres que acuden con ella para recibir préstamos. La visita a casa de Refugio es para Rosalía una experiencia nefasta, pues tiene que fingir una amabilidad insincera y además sentirse humillada y acorralada.⁹

El narrador de *La de Bringas* se encarga de hacer saber el desajuste existente entre el interior y el exterior del personaje principal. Si Rosalía se conduce por fuera con desusada hipocresía, por dentro continuamente condena a Refugio por querer ser lo que no le corresponde dentro del ámbito de la sociedad en que les ha tocado vivir a ambas mujeres (esto la convertiría entonces en una cursi aunque ella no lo manifieste). Ese enjuiciamiento del otro, ese desprecio, lleva implícita cierta violencia que fantasiosamente ejercería Rosalía en contra de Refugio si la situación fuese otra, si ella no la necesitara para sobrevivir. Su fantasía refleja una capacidad inusitada para la violencia y la perversión: “En su mente, le daba los azotes y la ponía en carne viva” (Pérez Galdós, 1997: 285). Es en este contexto que Refugio hace una valoración despiadada de las clases aristocráticas y de su cursilería. Nótese la forma en que se incluye en dicho diálogo, además, la idea de la pobreza detrás de la fingida riqueza: “—Un caballero amigo mío [...] me ha dicho que aquí todo es pobretería, que aquí no hay aristocracia verdadera, y que la gran mayoría de los que pasan por ricos y calaveras no son más que unos cursis” (Pérez Galdós, 1997: 285).

⁹ Es difícil dejar de recordar el modo semejante en que Alejandro Miquis fue sometido por su tía a un proceso parecido antes de recibir el dinero en las páginas de *El doctor Centeno* (1985); el “juego teatral” que nos proponen ambas novelas, en las escenas correspondientes, es en realidad muy parecido: tanto Rosalía como Alejandro Miquis son personajes que buscan el dinero por cuestiones meramente frívolas y ambos tuvieron que aprender a rogar y a humillarse.

En ese listado de insolventes que ofrece Refugio, incluso añade el nombre de la Marquesa de Tellería. Pero lo propiamente perverso también se revela por el hecho de que Refugio no pierde la oportunidad de dejar entrever su conocimiento de la relación inapropiada de Rosalía con el señor del Pez. Rosalía tiene que ayudar a vestir a su pariente en la tienda, y cuando lo haga, cuando esté ajustándole las cuerdas del corsé, va a escuchar referida, entre líneas, una de sus conductas más infamantes: “Bien podía el señor de Pez librarla a usted de estas crujías... Pero no siempre se le coge con dinero” (Pérez Galdós, 1997: 289). La que debería ser entonces una humillación terrible (la acusación de adulterio y prostitución) es superada casi de forma inmediata y olvidada sin que haya en ello consecuencia alguna ni tampoco el intento de una lógica defensa. El deshonor sexual es poca cosa; lo peor es que se le identifique a Rosalía como una cursi. No por nada *La filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son* (1868)¹⁰ distinguía este insulto como “sangrienta injuria”.

—Le voy a contar lo que dijo de usted la marquesa de Tellería.

—¿De mí?

—De usted... Ahí, sentadita en el mismo sillón. Me parece que la estoy oyendo. Fue el día antes de marcharse a baños. Vino a comprarme unas flores artificiales. Habló de usted y dijo... ¡qué risa!... dijo que era usted ¡una cursi!

Rosalía se quedó petrificada. Aquella frase la hería en lo más vivo de su alma. Puñalada igual no había recibido nunca. Y cuando bajaba presurosa la escalera, el dolor de aquella herida del amor propio la atormentaba más que las que había recibido en su honra. ¡Una cursi! El espantoso anatema se fijó en su mente, donde debía quedar como un letrero eterno estampado a fuego sobre la carne. (Pérez Galdós, 1997: 292)

10 *La filocalia* es un texto satírico en que se reflejan muy bien las concepciones de la época en torno a la cursilería; se atribuye a Santiago de Liniers y Francisco Silvela (1868). Como puede preverse, es un documento que recurre al humor para así conseguir un retrato despiadado de ese tipo de vulgaridad. Por medio de la descripción de los comportamientos cursis, se dibuja una metodología para distinguir a aquellas personas que pueden identificarse como tales. El texto parte del hecho de que no es una tarea del todo sencilla, pues son muchas las peculiaridades y actividades que aceptan la denominación. De cualquier manera, se establece que se trata de “una aspiración no satisfecha; una desproporción evidente entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla” (Liniers y Silvela, 1868: 12). Adicionalmente, el libro propone un reglamento que, de ser obedecido, garantiza a los miembros del Club de los Filócalos jamás caer en la cursilería.

Conclusiones

Lo que pasó en *Tormento* alcanza en la escena climática de *La de bringas* su razón definitiva. Rosalía deja de ser el personaje secundario de la novela anterior para convertirse en la protagonista indiscutible del libro. Y es, además, uno de los personajes que mejor conoceremos dentro de la obra narrativa de Pérez Galdós. Aquello que ha tenido que ver propiamente con la trama, las peripecias, los pasajes que han ilustrado los deseos y las desventuras de esta mujer, se engarza de forma sorprendente con la configuración profunda del personaje. La hemos visto ir detrás de su ardiente deseo, buscar las telas más primorosas, coleccionar vestidos y aditamentos, pagar y endeudarse, conseguir los amores de su amigo y prostituirse a cambio de nada, humillarse frente a la mujer que antes había despreciado (Refugio). Y en cada una de estas acciones, en cada uno de los pasajes, lo que estábamos observando era, precisamente, una cursi en el acto de serlo. No es raro, por tanto, que Pérez Galdós haya colocado esta escena casi al final del libro, cuando nosotros, como lectores, estemos completamente familiarizados con su conducta y con la parte más íntima y nefasta de su personalidad. Refugio ha sabido jugar con Rosalía como quien juega al gato y al ratón: acorralándola, prestándole el dinero pero con el castigo de saberse identificada no solamente por ella, sino también por alguien de una clase superior, por la Marquesa de Tellería, como una cursi. Es evidente que solamente quien se encuentre en una posición elevada puede válidamente acusar a otro de ese defecto: no sería, pues, igualmente hiriente si el insulto sólo representara la opinión de su despreciado familiar. No deja de ser significativa la forma en que Rosalía ha recibido el grave insulto: “El espantoso anatema se fijó en su mente, donde debía quedar como un letrero eterno estampado a fuego sobre la carne” (Pérez Galdós, 1997: 292). Es este insulto como la letra que los puritanos dejaron marcada en las ropas de la protagonista de *La letra escarlata*: el pecado conlleva una impresión imborrable que el mundo debería conocer. Nótese que según la cita la frase lastimosa pasa por tres zonas distintas del ser de Rosalía—por la mente, por el alma y por la carne—de tal modo que deje, en apariencia, una marca indeleble.

En *La filocalia o el arte de distinguir a los cursis de los que no lo son* (1868), sin embargo, se avisa que aquella persona que caiga en la enfermedad de la cursilería podría superar la enfermedad. Acaso el personaje de Rosalía logre la *cura*, pues es

una mujer renovada al final del libro, una mujer alimentada por la idea de que de ella dependería, a partir de aquel momento personal e histórico, el futuro de su familia, tal y como bien lo ha visto Charnon-Deutsch (1985). Frente a la tristeza de Francisco Bringas por la caída de su amada Isabel II, Rosalía experimenta una suerte de irresistible optimismo que sorprende y reanima, sin duda, al lector:

Cómo se las compondría para este fin es cosa que no cae dentro de este relato. Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero. Lo que sí puede asegurarse, por referencias bien comprobadas, es que en lo sucesivo supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades. Es punto incontrovertible que para saldar sus cuentas con Refugio y quitarse de encima esta repugnante mosca, no tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas, descritas en este libro. Y es que tales ocasiones, lances, dramas mansos, o como quiera llamarles, fueron los ensayos de aquella mudanza moral, y debieron de cogerla inexperta y como novicia. (Pérez Galdós, 1997: 302)

Referencias bibliográficas

- ALAS, Leopoldo, “Clarín”. (1979). “Benito Pérez Galdós”. En Douglas M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós* (pp. 21-40). Taurus.
- BERGMANN, Emilie. (1985). “Los sauces llorando a moco y baba’: Ekphrasis in Galdós’ *La de Bringas*”. *Anales Galdosianos*, 20(1), 75-81.
- CASALDUERO, Joaquín. (1951). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Gredos.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou. (1985). “*La de Bringas* and the Politics of Domestic Power”. *Anales Galdosianos*, 20(1), 65-74. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9b2>.
- COROMINAS, Joan. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ra ed. Gredos.
- CORUJO MARTÍN, Inés. (2020). “Adornando el cuerpo femenino: objetos de género y moda en *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós”. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, (26), 67-81. <https://doi.org/10.1344/Lectora2020.26.5>.

- FRANZ, Thomas R. (1996). "Don Francisco as Fate: The Construction of the Cenotaph in *La de Bringas*". *Neophilologus*, (80), 259-267.
- GOLD, Hazel. (1986). "Francisco's Folly: Picturing Reality in Galdós' *La de Bringas*". *Hispanic Review*, 54(1), 47-66. <https://doi.org/10.2307/473786>.
- LABANYI, Jo (1990). "The Problem of Framing in *La de Bringas*". *Anales Galdosianos*, (25), 25-34. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/the-problem-of-framing-in-la-de-bringas/>.
- LARRA, Mariano José de. (1986). *Artículos* (Evaristo Correa Calderón. Ed.). Castalia.
- LINIERS, Santiago de; SILVELA, Francisco. (1868). *La filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga*. Imprenta de Tomás Fortanet.
- MEDINA RAMÍREZ, Claudia. (2011). *Una visión temática en Tormento, La de Bringas y Lo prohibido de Galdós: intertextualidad y realismo* (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/71163>.
- MEDINA RAMÍREZ, Claudia. (2012). "Lo cursi en el Madrid de Galdós visto en *La de Bringas*, con resonancias de Molière". En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (Coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Tomo 5 (pp. 78-85). Bagatto Libri.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1979). "Don Benito Pérez Galdós". En Douglas M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós* (pp. 51-73). Taurus.
- MONTESINOS, José F. (1969). *Galdós* (Tomo 2). Castalia.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (1995). *Literatura y cursilería*. Universidad de Valladolid.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (2016). *Cursilería y kitsch en las letras hispánicas*, 2da ed. Novamedia Editores
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1967 [1881]). *La desheredada*. Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1997 [1884]). *La de Bringas*, 5ta ed. (Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Eds.). Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2000 [1884]). *Tormento*. Siglo XXI.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (2001 [1884-1885]). *Lo prohibido* (James Whiston, Ed.). Cátedra.
- SHOEMAKER, William H. (1959). "Galdós' Classical Scene in *La de Bringas*". *Hispanic Review*, 27(4), 423-434. <https://doi.org/10.2307/470557>.

- TSUCHIYA, Akiko. (1993). “The Construction of the Female Body in Galdós’s *La de Bringas*”. *Romance Quarterly*, 40(1), 35-47. <https://doi.org/10.1080/08831157.1993.10545005>.
- VALIS, Noël. (2002). *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Duke University Press.
- WRIGHT, Chad C. (1982). “Secret Space in Pérez Galdós’ *La de Bringas*”. *Hispanic Review*, 50(1), 75-86. <https://doi.org/10.2307/472772>.
- YNDURÁIN, Francisco. (1980). “Lo ‘cursi’ en la obra de Galdós”. En *Actas del Segundo Congreso de Estudios Galdosianos*, Vol. 1 (pp. 266-282). Cabildo Insular de Gran Canaria.