

Bol. Acad. peru. leng. 76. 2024 (15-42)

LO PROHIBIDO, DE BENITO PÉREZ GALDÓS: UNA NOVELA QUE CRITICA¹

The Forbidden, by Benito Pérez Galdós: a critical novel

Lo prohibido, de Benito Pérez Galdós: un roman qui critique

PABLO MARTÍNEZ GRAMUGLIA

Universidad Internacional de La Rioja
pablo.martinezgramuglia@unir.net
<https://orcid.org/0000-0003-2849-6055>

RESUMEN:

Una lectura convencional de *Lo prohibido* (1884-1885), de Benito Pérez Galdós, le atribuye la condición de la novela más naturalista en su abundante producción narrativa. Sin embargo, algunas de las características naturalistas que en ella pueden hallarse son producto de una voluntad paródica respecto del movimiento literario de origen francés, en auge en esos años. El relato en su conjunto, por otro lado, niega de modo contundente el determinismo típico de ese movimiento. Por ello,

-
- 1 Algunas hipótesis de este artículo fueron adelantadas en la ponencia «Benito Pérez Galdós frente al naturalismo: *Lo prohibido*», presentada en el congreso «El discurso crítico literario en el siglo XIX», organizado por la Sociedad Menéndez Pelayo, la Universidad de Cantabria y la Asociación de Hispanistas Siglo Diecinueve en mayo de 2023. Agradezco las sugerencias de los participantes de dicho congreso, así como las de los evaluadores anónimos de esta publicación, que han realizado una minuciosa lectura de la versión presentada.

más que un ejemplo del naturalismo, la novela puede considerarse una respuesta crítica a él.

Palabras clave: naturalismo, Pérez Galdós, parodia, realismo.

ABSTRACT:

A conventional reading of *The Forbidden* (1884-1885), by Benito Pérez Galdós, confers upon it the condition of the most naturalistic novel in his abundant narrative production. However, some of the naturalistic characteristics that can be found in it are the product of a parodic will with respect to the literary movement of French origin, which was booming in those years. On the other hand, the story as a whole strongly denies the determinism typical of that movement. So rather than an example of naturalism, the novel can be considered a critical response to it.

Key words: naturalism, Pérez Galdós, parody, realism.

RÉSUMÉ:

Selon une lecture conventionnelle de *Lo prohibido* (1884-1885), de Benito Pérez Galdós, ce serait le roman le plus naturaliste de son abondante production narrative. Néanmoins, certaines des caractéristiques naturalistes que l'on y trouve sont le fruit d'une volonté parodique

Some hypotheses of this article were already outlined in the paper "Benito Pérez Galdós frente al naturalismo: *Lo prohibido*" [Benito Pérez Galdós versus naturalism: The forbidden], delivered at the conference "El discurso crítico literario en el siglo XIX" [The literary critical discourse in the nineteenth century], organized by the Menéndez Pelayo Society, the University of Cantabria and the Asociación de Hispanistas Siglo Diecinueve [Hispanists' Association of the 19th Century] in May 2023. I am grateful for the suggestions of the participants in this conference, as well as those of the anonymous reviewers of this publication, who have made a thorough reading of the submitted version.

envers ce mouvement littéraire d'origine française, en plein essor à l'époque. D'autre part, le récit, dans l'ensemble, refuse catégoriquement le déterminisme typique de ce mouvement. De ce fait, plutôt qu'un exemple de naturalisme, ce roman peut être considéré une réponse critique à celui-ci.

Mots clés: naturalisme, Pérez Galdós, parodie, réalisme.

Recibido: 7/11/2023

Aprobado: 14/09/2024

Publicado: 28/12/2024

1. Introducción

En un artículo ya clásico de 1954, Gifford Davis, luego de estudiar la prensa periódica de las décadas de 1870 y 1880 sin considerar las elaboraciones críticas posteriores, postulaba que *La cuestión palpitante* (1882-1883), de Emilia Pardo Bazán, y las respuestas que generó eran más bien la culminación y no el comienzo del debate sobre el naturalismo en España (p. 97). En diarios y revistas, las primeras menciones sobre la nueva estética de origen francés se remontan a 1876 y, si bien «at first, Spanish men of letters made only slight and generally hostile reference to the new school» (p. 98), a partir de mediados de 1879 la discusión se volvió más activa, involucrando comentarios, reseñas y hasta ensayos de corte académico, muchos poco informados o simplemente panfletarios². Los textos de la escritora gallega, que salieron en el diario *La Época* a lo largo del invierno de 1882, y como libro al año siguiente, hacían un análisis preciso y relativamente objetivo de «la cuestión»; a la vez, publicados casi al mismo tiempo que la novela *La tribuna*, funcionaban como una apuesta de la autora para convertirse en

2 «El naturalismo en el arte», de Manuel de la Revilla, es probablemente el primer estudio con fuentes concretas y con cierto afán reflexivo (no mera diatriba). Fue publicado en 1879 en la *Revista de España* (Barrero Pérez, 1999, p. 60).

la abanderada del naturalismo local, bien que con las modulaciones propias que buscaba imponerle³.

Una de las discusiones previas al respecto tuvo lugar en la recepción crítica de la primera novela considerada naturalista de Benito Pérez Galdós, *La desheredada* (1881). Ignacio Javier López ha confirmado con un rastreo minucioso de la crítica de la época la percepción del «giro naturalista» tomado por Pérez Galdós con este texto; en general, el acento está puesto en la exhibición de los sectores marginales de la sociedad, la corrupción moral, el lenguaje popular y la representación —en síntesis— de «lo bajo»; es conocida la cita de Clarín: «¡Galdós se ha echado en la corriente; ha publicado su programa de literatura incendiaria, su programa de naturalista; ha escrito en quinientas siete páginas la historia de una prostituta!» (Alas, 1912, p. 104). Pero, como también señala el completo estudio de López, los críticos «coinciden al destacar importantes innovaciones formales y estructurales en la novela galdosiana de 1881», en particular la sencillez de la trama, lejos de las complicaciones «novelescas», según aconsejaba Émile Zola (López, 1991, p. 1011).

Geraldine Scanlon (1984, p. 833) ha expuesto que ese giro tuvo, así mismo, detractores que condenaron la nueva estética y lamentaron «la torcida senda en que por influjo transpirenaico entró» el ya prestigioso novelista grancanario, según una reseña de *La de Bringas* de 1884. En cualquier caso, cierto lugar común de la crítica señala *Lo prohibido* (1884-1885) como la más naturalista de las novelas de Pérez Galdós, entre ellos algunos insignes «galdosistas». José Montesinos, por ejemplo, en su excelente edición para Castalia, afirma que «muy próximo ya a abandonar el naturalismo ortodoxo, si alguna vez le rindió culto

3 Se ha insistido mucho en la versión mitigada y cristiana (o al menos compatible con la idea de libre albedrío y posibilidad de redención del cristianismo) que Emilia Pardo Bazán propone en su libro, al punto que el propio Émile Zola la consideraba puramente formal (véanse al respecto los clásicos Pattison, 1965, y López Jiménez, 1977).

devoto y exclusivo, Galdós va a hacer en *Lo prohibido* —en su primera parte sobre todo— una novela imaginada sobre postulados zolescos» (1971, p. 21)⁴. Amén del matiz escéptico deslizado entre comas, Montesinos reconoce el carácter de culmen de la experimentación en un sentido muy preciso, que a la vez que llegaría a su pico implicaría también el comienzo de un alejamiento.

En este trabajo he querido proponer la lectura de esta novela del autor grancanario como un gesto de rechazo del naturalismo, en particular en su versión zoliana⁵. Sabemos que Pérez Galdós, pese al importante lugar que ocupa en el mundo cultural español desde la década del 70 en adelante, fue más bien remiso a intervenciones de orden teórico en relación con su propio novelar. Lo más cerca que estuvo a una expli-

4 Probablemente el primero de los especialistas en ubicar *Lo prohibido* como el punto máximo de la etapa naturalista de Pérez Galdós fue Joaquín Casaldueño en 1943 (pp. 67-81), seguido por, entre otros, Walter Pattison (1965, p. 133) y Robert Ricard, quien afirma que es la novela «más marcada por la influencia de Zola» (1967, p. 391). Como ejemplo casual de la pervivencia de este juicio crítico, la edición que he manejado para este trabajo, que apunta a un público masivo, dice en la contratapa: «*Lo prohibido* (1885) es la novela en que Benito Pérez Galdós (1843-1920) más se acerca a los postulados del naturalismo» (Pérez Galdós, 2018).

5 Sería un error reducir todo el naturalismo a la propuesta literaria de Zola, pero sí es preciso afirmar que su ensayo *Le Roman expérimental*, de 1880, condensó la nueva estética que se venía anunciando en la literatura francesa desde mediados de la década anterior con obras como *Thérèse Raquin* (1867), del propio Zola, *La educación sentimental* (1869), de Gustave Flaubert o *Marta* (1876) y *Las hermanas Vatar* (1879), de Joris-Karl Huysmans; y también que Zola, en su afán polémico, logró ser identificado con el naturalismo tanto por detractores como por seguidores. De hecho, su libro recopilaba textos ya publicados antes en la prensa periódica como parte de una intensa campaña de autoposicionamiento como autor de una teoría del arte experimental. Si bien en España hubo intentos de «nacionalizar» la propuesta entroncándola en la tradición realista española de representar las clases sociales bajas y su corrupción moral, en algunos casos remontándose a *La Celestina*, y aun específicamente en la literatura picaresca (Barrero Pérez, 1999, pp. 64-65; Berkowitz, 1948, p. 155), luego del citado ensayo y sobre todo de la adaptación de Pardo Bazán, el naturalismo «puro» era, al igual que en Francia, el de la literatura del creador de los Rougon-Macquart.

cación sistemática fue con el ensayo *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870) y el discurso de recepción en la Real Academia Española, *La sociedad presente como materia novelable* (1897); pero en vano se buscará en su obra (publicada) una opinión directa sobre el realismo o el naturalismo de origen francés⁶. Con *Lo prohibido*, sin embargo, explora los límites de la representación y la ideología naturalistas, realiza una parodia de algunos postulados centrales y propone una solución del relato que refuta su profundo pesimismo antropológico. En ese sentido, si «la cuestión palpitante» de la década de 1880 fue el naturalismo y los temas anexos (superioridad de la cultura francesa, límites de la representación de lo inmoral o lo bajo, estilo adecuado para esa representación, determinismo o libre albedrío) y si las posiciones en ella tuvieron además afinidades electivas que ligaban el naturalismo con el liberalismo y el krausismo por un lado y la novela idealista con el conservadorismo y el catolicismo (Porrúa, 1989, p. 206) por el otro, la novela de Pérez Galdós puede ser interpretada como una deliberada afirmación de una vía española a la modernidad, enunciada de manera casi contemporánea a su paso del liberalismo radical a una versión moderada del republicanismo. Pero, sobre todo, puede ser vista como una intervención sutil y a la vez contundente en la discusión propiamente estética, que aquel realiza desde la propia ficción antes que desde un metadiscurso crítico o teórico.

6 A la muerte de Pérez Galdós, en su biblioteca no solo estaba la obra de Pardo Bazán, sino también ocho volúmenes de estudios críticos o reflexiones teóricas de Zola traducidos al castellano, entre ellos *La novela experimental* y *Los novelistas naturalistas*. En cuanto a la ficción, había ocho de sus libros en francés (seis de ellos anteriores a 1880) y uno en castellano, junto con las obras completas de Balzac y algunos tomos sueltos: tres de Flaubert, siete libros de Daudet en francés y uno en inglés, uno de Edmond y Jules Goncourt y uno de Guy de Maupassant (Berkowitz, 1951).

2. *Lo prohibido* como parodia del determinismo zoliano

Publicada en dos partes, en 1884 y 1885, *Lo prohibido* parece seguir, en una primera lectura, los principios relevados por Émile Zola en *Le Roman expérimental*. La obra forma parte del ciclo denominado «de las novelas contemporáneas materialistas» y se caracteriza por una gran cercanía temporal entre lo narrado (que va del otoño de 1880 al verano de 1884) y el momento de su producción, con lo cual plantea una crítica directa a la degradación moral de la alta sociedad madrileña, sobre todo de una burguesía en ascenso que copia mal los ya de por sí malos hábitos aristocráticos. Un «señorito de Jerez», José María Bueno de Guzmán, con antepasados andaluces y británicos, abandona la empresa familiar para dedicarse a la especulación financiera y se muda a Madrid, donde conoce a sus tres jóvenes primas, casadas, a las que procura seducir⁷. Triunfante con las dos mayores, insatisfecho permanentemente en su búsqueda del deseo prohibido, casi toda la segunda parte del libro narra sus dificultades para conquistar a Camila, la menor de las tres. El omnipresente tema del dinero y el consumo desaforado contamina la trama principal de amantes y quebrantamiento de la moral sexual de la época. En el mundo social representado, en que los «nuevos ricos» se mezclan con altos funcionarios y aristócratas tradicionales, las mujeres —por lo general casadas— son seducidas por el gasto que sus

7 Irónicamente, cuando el narrador quiere «curarse» de sus males físicos y de amores, decide volcarse a la actividad laboral: «De la propia crudeza de mis males físicos y morales, brotó súbitamente la idea del remedio. Así es la Naturaleza, genuinamente reparadora y medicatriz. La idea que me abrió horizontes de salud fue la idea del trabajo. “Si yo tuviera un escritorio, como lo tenía en Jerez, y además mis viñas y mis bodegas, estaría muy entretenido todo el año, y no pensaría en las mil locuras que ahora pienso, tendría salud y buen humor”» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 344). «Irónicamente» porque la nueva ocupación será lisamente el tráfico de influencias, haciendo ventas falsas y arregladas a los gobiernos nacionales y locales, y la especulación bursátil y con préstamos públicos.

pretendientes hacen en ellas, a la vez que los hombres se apropian de esas mujeres como un consumo más⁸.

La temática es propia del naturalismo: exhibir la corrupción de la sociedad decimonónica representada a partir de la primacía del interés en la motivación de los personajes. Si bien Pérez Galdós deja afuera de su cuadro social casi por completo el mundo popular, algo poco frecuente en su producción novelesca (Ricard, 1967, p. 390), en el ámbito elegido de las clases altas —y aun con la restricción del narrador protagonista (autodiegético)— hay algunas descripciones detalladas de interiores domésticos (muebles, cortinados, obras de arte, vajilla, etc.), comidas y bebidas, ropas, vehículos y costumbres en general. Retomando las críticas de Georg Lukács al estilo de Zola, se podría decir que en esos casos la observación y descripción minuciosa se torna huera en términos de relato, pues contribuye solo a crear ambientes y subrayar el consumo desenfrenado, creando una subjetividad falsa y exponiendo una capitulación frente al mundo (Lukács, 1966). De ahí también la imposibilidad de una épica naturalista: los personajes no viven en el mundo en un sentido fuerte, es decir, heroico (capaces de cambiarlo); apenas lo ven y se mueven en él.

8 Como han señalado Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga en su introducción a *La de Bringas*, en ese medio social las mujeres se relacionan con el resto de los personajes, y en particular con los hombres, a través del dinero (2000, p. 19). Diana Arbaiza ha estudiado en detalle la temática del consumo en *Lo prohibido* y el modo en que esta contribuye a la discusión sobre la identidad nacional en la novela, y ha identificado la cultura española con el dispendio de una riqueza inexistente o de frágiles bases en consumos propios de los centros del capitalismo decimonónico (París, Londres) como sucedánea de una «verdadera» modernidad burguesa, basada en la acumulación de capital, el trabajo y la producción industrial. Pérez Galdós reflejaría así una «internalización de la escisión norte-sur que [...] surge cuando en el norte de Europa se forja una identidad moderna europea que depende de crear una otredad interna a la que se atribuyen las cualidades de desorden e irracionalidad» (Arbaiza, 2014, p. 2).

Y, sin embargo, ese naturalismo resulta por momentos tan extremo que solo puede pensarse como paródico. Ya otros estudios han relacionado la novela de Pérez Galdós con la idea de parodia. Alfred Rodríguez y Luz María Rodríguez (1983) han puesto el acento en la prosa pseudo-científica que exploraría la naturaleza humana, mientras que Geraldine Scanlon (1984) considera que la novela toda es una respuesta a los críticos de las novelas anteriores, quienes analizaron de manera simplista el fenómeno literario y el costado determinista de la nueva estética; James Whiston (1990), por su parte, habla de «la veta profunda y extensa de ironía que corre por toda esta obra» (p. 199), sosteniendo una interpretación que cuestiona las hipocresías sociales, incluso las de los lectores, como efecto de lectura más que como atribución genérica.

El carácter preciso de parodia, con todo, está subrayado por el propio texto; por ejemplo, en algún título de capítulo que recoge una inspiración cervantina, como el decimoquinto, «Refiero cómo se murió mi ahijado y las cosas que pasaron después», o el decimoséptimo, «Sigo narrando cosas que vienen muy a cuento en esta verdadera historia», o bien que refiere a géneros literarios concretos, como el decimonoveno, «Idilio campestre, piscatorio, nadante, mareante y trapístico. Mala sombra de todos los idilios, de cualquier clase que sean», o incluso el vigesimoquinto, «Nabucodonosor», que trae la memoria del rey caldeo que, según el relato del libro de Daniel, vivió animalizado (como José María en sus últimos meses)⁹. Por ello, la versión extrema del determinismo naturalista, mentada de manera explícita por el narrador, además de funcionar como una explicación de su modo de actuar (y, en consecuencia, una autojustificación o una defensa de lo cuestionable de sus acciones), alude a los personajes de las novelas naturalistas:

9 Véase Munsen (1976) para una lectura de la novela basada en el paralelismo con la historia bíblica.

Quizás los que no conocen bien el proceso individual de las acciones humanas, y lo juzgan por lo que han leído en la historia o en las novelas de antiguo cuño, crean que yo soy lo que en lengua retórica se llama un héroe, y que en calidad de tal estoy llamado a hacer cosas inauditas y a tomar grandes resoluciones. ¡Cómo si tomar grandes resoluciones fuera lo mismo que tomar pastillas para la tos! No, yo no soy héroe, yo, producto de mi edad y de mi raza, y hallándome en fatal armonía con el medio en que vivo, tengo en mí los componentes que corresponden al origen y al espacio. En mí se hallarán los caracteres de la familia a la que pertenezco y el aire que respiro. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 271)

En pocas palabras: Bueno de Guzmán es producto de su herencia biológica y el ambiente en que creció y se mueve. Y también es lo contrario de un héroe «de antiguo cuño»; es decir, un héroe romántico, capaz de trascender su propia circunstancia a partir de «cosas inauditas» y «grandes resoluciones». Se reconoce, o al menos se describe, como un personaje naturalista, dominado por pasiones tibias, o más bien por esa forma burguesa y atemperada de las pasiones, los intereses. Por ello, como señalé antes, los bienes y las mujeres son objetivos por conseguir, deseos por satisfacer, «logros» en una sociedad mercantilizada y moralmente corroída por la búsqueda material. El uso de esas categorías estéticas nos sitúa en el ámbito de la parodia, un estilo que se nombra a sí mismo, de manera ambigua en este caso, por la exclusión (no ser un héroe romántico); más adelante, veremos que la novela alude de modo directo al naturalismo.

Pero antes nos conviene detenernos en la elección de la temática del adulterio, hipócritamente ignorado por buena parte de esa sociedad y es posible que hasta por los cónyuges, pues este se explica por el determinismo biológico y la influencia del ambiente. En efecto, por un lado, la influencia de esa ciudad marcada por el progreso acelerado y el consumo, como he mencionado, llevan a José María a dejar el negocio familiar

tradicional y productivo de vides y bodegas. Elige la especulación financiera, participa en la política como una distracción intrascendente y abandona la que ya era una pobre ética económica¹⁰. Ese medio, a su vez, lo acerca de manera gradual a transgredir la moral sexual. A partir del deslumbramiento inicial con una de sus primas, el narrador en primera persona plantea sus reparos:

... la idea de tener relaciones ilícitas con ella me causaba pena, porque de este modo habría descendido del trono de nubes en que mi loca imaginación la ponía. Si yo hubiese manifestado estos escrúpulos a cualquiera de mis amigos, a Severiano Rodríguez, por ejemplo, se habría estado riendo de mí dos semanas seguidas, pues no merecía otra cosa un quijotismo tan contrario a mi época y al medio ambiente en que vivíamos. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 81)

Porque, pese a que después cederá a su deseo, el protagonista tiene escrúpulos, explicables a su vez por su pasado. La madre inglesa, católica, «de intachable rectitud» (1884-1885/2018, p. 82), lo educó en buenos colegios y con su propio ejemplo de austeridad y esfuerzo en Londres; pero, a su muerte, José María, ya de veinticinco años, se mudó a Jerez, donde residía su padre, «hombre de pasiones caprichosas», quien tenía una querida en su casa de campo, otra en la ciudad y una tercera en Cádiz (1884-1885/2018, p. 83). El ambiente disoluto de Jerez primero y de Madrid luego ocasionan que pierda aquellos buenos influjos.

10 Dice el narrador, después de enumerar su capital: «No necesito encarecer lo bien recibido que fui en toda clase de círculos. Los que esto lean comprenderán al punto que teniendo lo que en claros números queda dicho, y suponiéndome el vulgo mucho más aún, no me habían de faltar relaciones. No necesitaba ciertamente buscarlas; ellas venían solas, me perseguían, me acosaban con descargas de saludos, invitaciones y cortesanía» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 38).

Por otro lado, la familia paterna (a la que pertenecen sus primas) está marcada por una enfermedad nerviosa, que José María tuvo desde niño, pero logró controlar hasta justo antes de su mudanza a Madrid:

No habían pasado quince días de mi instalación cuando me puse malo. Desde niño padecía yo ciertos achaquillos de hipocondría, desórdenes nerviosos, que con los años habían perdido algo de su intensidad. Consistían en la ausencia completa del apetito y del sueño, en una perturbación inexplicable que más parecía moral que física, y cuyo principal síntoma era el terror angustioso... (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 16)

Como le revela su tío apenas sobrevienen los ataques, se trata de un «mal de familia», «una singularidad constitutiva que viene reproduciéndose de generación en generación» (1884-1885/2018, pp. 16-17). Tanto los miembros femeninos como los masculinos de la familia completan una auténtica galería de locos, desde cleptómanos y enamoradizos empedernidos hasta poseedores de tics nerviosos o de fobia acérrima a las plumas. La minuciosa descripción, en boca del tío Rafael, que ocupa varias páginas del primer capítulo y reaparece en otras partes de la novela, resulta una nueva parodia del determinismo biológico naturalista. Si el naturalismo francés trasladó al plano psicológico y social los descubrimientos del monje agustino Gregor Mendel, que en 1865 había postulado sus «leyes de la herencia», según las cuales los individuos de una especie heredan características individuales de sus antepasados, con su versión desaforada Pérez Galdós parece más estar proponiendo una demostración por el absurdo de su futilidad literaria que plantearla como una vía explicativa de la motivación de los personajes. Las «taras genéticas» en las que se regodeaba el naturalismo francés, causantes de dipsomanía, prostitución o inmoralidad irremediable, aparecen en esta novela exageradas con un efecto humorístico, que corroe «desde dentro» los principios ideológicos de la escuela gala.

3. ¿Parodia o refutación?

Pero, así como algunos pasajes de la novela pueden entenderse como directa parodia de las bases de la estética zoliana, una lectura de la materia narrativa en su conjunto, lejos de extremar sus características con propósitos críticos —parodiarlas, en una palabra—, revela más bien una refutación completa de ellas, en particular del determinismo biológico y del medio, de modo que el protagonista imaginado por el escritor español sí termina siendo capaz de cosas inauditas y grandes resoluciones. Esta interpretación también ya ha sido explorada previamente por la crítica. Según Morris D. Munsen Jr. (1976), el final optimista y moralizador desmiente el naturalismo de la novela¹¹. Paciencia Ontañón de Lope (2009), por su lado, señala cómo algunos personajes, con características romántico-naturales como Camila Bueno o con idealismo e ingenuidad cristianos como Constantino Miquis, demuestran que es posible escapar de la influencia del medio y de la biología aun suponiendo un determinismo general entre todos ellos.

En el caso del propio narrador-protagonista, José María, también se da un triunfo de la voluntad sobre la determinación; y, a la vez, de forma paradójica, esa determinación que él mismo usaba como excusa de sus decisiones moralmente cuestionables esconde en realidad la capacidad de elegir el mal o el bien, posibilidad que resulta ya contradictoria con el aserto paródico y la estética naturalista francesa. Si Zola reducía al hombre a un ser básicamente instintivo, que busca la satisfacción *inmediata* de su deseo, a José María solo le interesa

11 Como indiqué antes, el eje de la lectura de Munsen es el paralelismo que se establece entre la figura de José María y el rey caldeo Nabucodonosor en la versión bíblica (libro de Daniel). El tema ya había sido explorado previamente, pero, como señala Munsen, «several critics have noted that Galdós uses the Nabucodonosor parallel in order to vivify his protagonist's punishment. They have all failed to attribute any importance to the *cure* [énfasis añadido] which the punishment produces» (1976, p. 66). Esa «cura» es el arrepentimiento final del personaje, inesperable en una novela naturalista.

seducir *a sus primas* y por eso puede demorarse todo lo posible. Tiene otras «presas fáciles» al alcance, incluso su prima María Juana intenta emparejarlo con alguna dama con la que pueda contraer matrimonio. Pero el libertino protagonista no actúa guiado por un instinto animal, sino por una precisa voluntad de combatir convenciones sociales (la fidelidad matrimonial e incluso podría considerarse la prohibición del incesto, bien que son primas segundas), como reconoce el título de la novela y como explícitamente dice luego de la muerte del marido de Eloísa, la primera de las dos seducidas, cuando por un momento parece que reemplazará al finado:

... y cuando Eloísa aludía al tal matrimonio, hacíame el tonto; no comprendía una palabra. Me entusiasmaba poco aquella idea; mejor dicho no me entusiasmaba nada; quiero decirlo más claro: me repugnaba, porque bien podían mis apetitos y mi vanidad inducirme a conquistar lo prohibido; pero ser yo la prohibición... ¡jamás! (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 242)

Del mismo modo, cuando se lamenta por las dificultades para conquistar a Camila, reconoce que es un interés arbitrario más que un instinto natural:

¿Por qué, Dios poderoso, se me había antojado aquella, y no ninguna otra? Pollas guapísimas, de honradas familias, conocía yo, que se habrían dado con un canto en los dientes porque las requiriera de amores; muchachas de mérito que me habrían convenido para casarme, algunas de mucho talento, otras muy ricas, y no obstante, ninguna me gustaba. (1884-1885/2018, p. 328)

Sin embargo, esa tendencia a la transgresión se explica también por la herencia genética, lo que refuerza la parodia del determinismo naturalista. Al rechazar las «candidatas» que su prima María Juana quiere presentarle, expresa:

... en mí hay un vicio fisiológico, una aberración del gusto, que no puedo vencer, porque ha echado ya sus raíces muy adentro, confabulándose con estos pícaros nervios para atormentarme. Es, te reirás, que no me agradan más que las cosas prohibidas, las que no debieran ser para mí. Si alguna que no esté en estas condiciones me gusta, al punto la idea de que sea yo quien la prohíba a ella me quita toda la ilusión. (1884-1885/2018, p. 357)

Aun así, como he venido argumentando, el marco narrativo excede esa parodia, pues a la vez que extrema el recurso lo refuta por completo: la menor de las hermanas, Camila, representada desde el comienzo como la menos refinada y por lo tanto más cercana a la naturaleza y al instinto, termina siendo, junto con su marido, Constantino, una especie de faro moral de la novela que ya de por sí desmentiría esa predisposición hereditaria y la influencia del medio, dado que pertenece al mismo linaje y se ha criado en el mismo Madrid fenicio de los años del Sexenio Democrático y la Restauración. Su excentricidad particular, de hecho, también basada en la biología de los Bueno de Guzmán, como las de todos los otros miembros de la familia, consiste en no aceptar mandatos sociales rígidos e hipocresías, por lo que varios personajes hablan de sus «locuras»¹². Entre las convenciones sociales nunca dichas que no acepta está el tolerado adulterio de las clases altas: Camila no cede a la insistente estrategia de seducción de su primo, quien la cubre de regalos (mecanismo básico de seducción en esa sociedad mercantilizada y consumista)¹³. De hecho, José María valora su simpleza, a la vez que basa en ella sus posibilidades de éxito:

12 Además, Camila tiene una fijación con bañarse de modo frecuente y con agua fría, que admite una lectura simbólica sobre la que volveremos.

13 La hermana mayor, María Juana, cabal representante de esa alta burguesía retratada, le expresa al narrador su total incredulidad frente al rechazo de Camila, a la vez que explicita el mecanismo de seducción materialista aceitado y aceptado: «¿Y quieres hacerme creer que habiendo puesto a sus pies tu fortuna, habiéndole ofrecido hotel,

La conquista me parecía fácil. ¿Cómo no, si la confianza me daba terreno y armas? Consideraba a Constantino como un obstáculo hartamente débil, y comparándome con él personal, moral e intelectualmente, las notorias ventajas mías asegurabanme el triunfo. ¿Qué interés, fuera del que le imponía el lazo religioso, podía inspirar a Camila aquel hombre de conversación pedestre, de figura tosca, aunque atlética, y que solo se ocupaba en cultivar su fuerza muscular? [...] Nada, nada, cosa hecha. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 254)

Que el propio personaje principal, después de sufrir un ataque nervioso que lo deja postrado y de recibir los cuidados caritativos de Camila y Constantino, se arrepienta de su accionar y cambie por completo la motivación de sus acciones es una refutación aun mayor. En efecto, *Lo prohibido*, que comienza siendo una exhibición de las bajezas humanas en la alta sociedad, termina narrando la historia de redención de un héroe módico, el tipo de héroe que puede permitirse la burguesía española de fines del siglo XIX, contradiciendo así la concepción antropológica pesimista del naturalismo literario francés. El narrador, a la vez que protesta una sinceridad engañosa, no tiene empacho en reconocer su inmoralidad y su ninguna intención de reformarse cuando abandona a Eloísa recién enviudada y cambia su interés por su hermana menor:

La ingenuidad guía mi pluma y nada he de decir contrario a ella, aunque me favorezca poco. [...] La verdad, yo no podía estar orgulloso de mi conducta, pues si bien el rompimiento y el acto aquel de perdonar el dinero me honraban a primera vista (aun quitando de ellos lo que tenían de teatral), en rigor yo era tan vituperable como Eloísa. Así lo reconocí, *aunque sin propósito de enmienda* [énfasis añadido]. Mi razón echaba luz,

choche, rentas, lujo, te ha resistido?”. Díjele que sí, que esta era la verdad pura, y soltó una carcajada que me heló la sangre. Todavía estoy oyendo aquel *ja, ja, ja...*» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 482).

eso sí, sobre los errores de mi vida; mas no daba fuerza a mi voluntad para ponerles remedio. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, pp. 269-270)

En cambio, al fracasar en su intento con la menor de las hermanas, luego de un último y enfático rechazo de ella, José María decide reformarse y abandonar su pretensión. Es cierto que el narrador en primera persona, también poco frecuente en la novelística de Pérez Galdós, y algunos otros juegos narrativos nos podrían hacer dudar de la «redención» de José María, o más bien de su inspiración desinteresada. Su renuncia al coqueteo y su arrepentimiento se detallan después de sufrir un ataque nervioso, lo que hoy llamaríamos un ictus, cuando el protagonista depende en buena medida de la ayuda de Camila y Constantino para la vida cotidiana¹⁴. Y, en un breve aparte, se nos informa que luego del ictus sufrido el protagonista es ahora impotente: «La absoluta muerte de las facultades más características del hombre me garantizaba una virtud perfecta. Yo podía ya ser hasta santo, a poco que lo intentara» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 524). En todo caso, este narrador insincero solo puede tergiversar la motivación de las acciones y no las acciones mismas; de lo contrario, habría que desconfiar de toda la novela¹⁵.

Y, sobre todo, resulta clave que, en el relato preciso de los sucesos, su arrepentimiento es anterior al accidente cerebrovascular; de hecho, se dirigía a la casa del matrimonio a pedir disculpas cuando este sucedió:

Desde aquel día se apoderó de mí la idea de romper el silencio con mis interesantes vecinos y dirigirme a ellos con ánimo grande y decirles:

14 Para un estudio del narrador insincero o poco confiable, que atribuye el valor moral del cambio de actitud de José María a su amanuense Ido de Sagrario (personaje de otras novelas del autor que se caracteriza por escribir folletines), ver Willem (1991).

15 En el mismo sentido razona Munsen (1976, p. 67), refutando la lectura de Joseph Scheibman, quien considera a José María «hipócrita».

«Vengo, queridos amigos de mi alma, a pedirlos perdón del daño que os he hecho». No pude resistir mucho este deseo, anunciéles una visita... (1884-1885/2018, p. 487)

¿Qué ha pasado en la vida de José María Bueno de Guzmán? ¿Por qué este deliberado y consciente libertino cambia de actitud y busca restañar sus antiguas ofensas, así como dejar de lado la seducción y la búsqueda de lo prohibido? En parte, se podría explicar por la mala fortuna que la vida madrileña le ha deparado: entre gastos en queridas, derroche irracional e inversiones arriesgadas, en pocos años ha perdido tres cuartas partes de su capital. En parte, también, porque se ha hecho pública una versión de sus «amores», que dan por cierta una relación con Camila y por lo tanto han manchado injustamente la reputación del matrimonio.

Sin embargo, habría que considerar también el efecto moralizador de la presencia de esa pareja virtuosa que componen Camila y Constantino. En ese sentido, contrario a la expectativa inicial generada por el relato, no se nos cuenta cómo José María logra corromper a Camila, sino más bien cómo esta «cura» (para usar el término de Munsen) a aquel. Si el deseo por ella surge al contemplar esa virtud no solo de Camila, sino de la familia que ha formado (el narrador, justo antes de determinarse por seducirla, nos informa que mientras come con ellos está «embelesado con su felicidad», la cual le «parecía un fenómeno de inocencia pastoril»; Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 252), la frecuentación constante termina por apagarlo, o más bien por darle la voluntad para relegarlo.

Por eso, paga la pena detenerse en la «locura» por la higiene de Camila, que resulta un símbolo de su accionar moralizador. Su obsesión por la limpieza se manifiesta en los baños frecuentes que ella misma toma, pero también en mantener la casa limpia (que su

hermana Eloísa considera su única virtud doméstica) y en la de su propio marido, Constantino, en quien la descripción de su «suciedad» resulta una metonimia de sus pocas dotes para una sociabilidad de clase alta y su escasa «civilización». Gradualmente, el «puerco de Constantino» es limpiado y «pulido» por su esposa, cuya devoción reconoce el narrador:

En casa de Camila pasaba yo algunos ratos por las mañanas antes de almorzar. Confieso que la loca de la familia me iba siendo menos antipática y que en su endiablado carácter empezaba yo a descubrir cualidades no despreciables [...]. El cariño ardiente y sincero que parecía tener al simplín de su marido era para mí una de las cosas más dignas de admiración que había visto en mi vida. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, pp. 213-214)

Y eso es resaltado en el diálogo con Camila:

... hay que declarar que tienes algún mérito. Has domesticado a Constantino. Hay casos de esto: dos fieras juntas se doman mutuamente. Y Constantino parece otro hombre. Es más persona; sabe tratar con la gente; no tira ya aquellas coces, no habla de pronunciarse como si hablara de fumarse un pitillo; no juega, no bebe, no disputa...

—Todo eso es obra mía, caballero —observó Camila con acento de inmenso orgullo—. (1884-1885/2018, p. 251)

En ese sentido, la obsesión por la limpieza y el ahínco que pone en «limpiar» a su marido representan su empeño en hacerlo mejor persona y mejor integrante de las clases altas madrileñas sin comprometer por ello su moralidad. Camila favorece la sociabilidad y la carrera de Constantino —militar profesional— a la vez que vigila de cerca sus posibles devaneos. Llena de virtud al matrimonio quitando simbólica y literalmente toda «suciedad»:

Camila se bañaba una o dos veces al día. Era fanática por el agua fresca, y salía del baño más ágil, más colorada, más hermosa y gitana. Él no era tan aficionado a las abluciones; pero su mujer, unas veces con suavidad, otras con rigor, le inculcaba sus preceptos higiénicos, asimilándole a su modo de ser de ella. Una mañana presencié la escena más graciosa... Me reí de veras. Mi prima, vestida como una ninfa, daba a su marido una lección de hidroterapia. [...] El hacha que esgrimía era una regadera. Pero había que oírles. Ella: «Restrégate, cochino; frótate bien; toma el jabón». Él: «Socorro, que me mata esta perra; que me hielo; que se me sube la sangre a la cabeza». (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 297)¹⁶

Si José María es testigo de la limpieza literal, Augusto Miquis, hermano de Constantino —y personaje de otros relatos de Pérez Galdós— hace explícita su dimensión simbólica cerca del final de la novela:

Constantino es un inocentón macizo —me dijo Miquis—; no tiene idea del mal; hay que metérselo por los ojos para que lo vea. De niño era ridículo por sus ingenuidades; adolescente, no servía para nada. A golpes se consiguió de él que siguiese una carrera. Se casó cuando su propia candidez le ennegaba en los vicios de la tontería, esos vicios que no dañan el alma y son como la suciedad, que con el agua se limpia. Camila le ha lavado, y hoy es todo oro de ley, mal labrado, pero fino. (1884-1885/2018, pp. 491-492)

Sobradas muestras hay entonces de la capacidad de limpiar defectos de Camila. ¿Pudo acaso hacerlo también con José María Bueno de Guzmán, ese hombre decidido a probar solo lo prohibido? Eso sugiere

16 La suegra de Constantino, que siempre lo ha resentido y en alguna medida desprecia también a su hija por su falta de refinamiento, acepta sin embargo: «Es increíble cómo esta cabeza de chorlito ha transformado a su marido. En esto del aseo, ha hecho una verdadera doma. Era Constantino uno de los hombres más puercos que se podían ver. ¡Qué manos, qué orejas, qué cogote! Y míralo ahora. Da gusto estar a su lado. Parece un acero de limpio. Verdad que mi hija se toma todas las mañanas el trabajo de lavarle...» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 298).

el texto al continuar el juego simbólico en un momento climático de la historia narrada. Cuando José María hace su último intento de seducir a Camila, el más apasionado y sincero, y también violento, pues estando los dos solos en su casa él la abraza y la sostiene con fuerza exigiéndole que lo quiera («¡Quiéreme o te mato!»; Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 459), ella se defiende dándole golpes con una bota de su marido, y lo lastima. Terminado el enfrentamiento físico, nos cuenta el narrador protagonista:

Creédmelo, cuando no me eché a llorar en aquel instante como un ternero, es seguro que las fuentes del llanto estaban agotadas en mí. Y más me afligí viendo a Camila salir y volver con un vaso de agua y un trapo de hilo, el cual humedeció para lavarme la cara. Y se reía curándome. (1884-1885/2018, p. 461)

El agua y la limpieza de la que es instrumento, «locura» particular de la única miembro de la familia que escapa de sus inclinaciones al vicio, ayuda a curar a José María, pues luego de esa escena tiene lugar el escándalo familiar, su arrepentimiento y el accidente cerebrovascular ya referido. El agua abundante y limpia que siempre acompaña a Camila se contrapone a la sequedad de José María, que es incapaz de llorar. Se trata, de hecho, de una alusión también al bautismo cristiano como un recomenzar, un volver a nacer: el protagonista sí ha cambiado, como es propio de los héroes de las novelas. Ha cambiado tanto que cuando ya se ha recuperado por completo del ataque nervioso explica: «... tenía todas las virtudes, toditas; me atrevo a decir que era un santo. Fuera de aquel cariño paternal que sentía por los Miquis, en mí no había ninguna pasión» (1884-1885/2018, p. 548). De libertino a santo; ¿puede acaso pensarse mayor refutación del determinismo naturalista?¹⁷

17 Ontañón registra una objeción importante a este razonamiento: señala que la novela cierra un ciclo y abre uno nuevo en la estética de Pérez Galdós, cargado de matices y contradicciones, pues permite una redención a uno de los personajes más cínicos que

4. Una novela en su contexto

Podríamos preguntarnos, aun así, si el abrupto giro narrativo hace a la voluntad paródica o puede, digámoslo de este modo, «tomarse en serio»; es decir, si este personaje, cuyo nombre remite a la Sagrada Familia y su apellido es literalmente Bueno, narra su cinismo, su corrupción moral y su decadencia física para exagerar los rasgos naturalistas de la novela o para construir un escenario que permita su redención final. Retomando la idea del formalismo ruso, y específicamente de Iuri Tinianov, que en la parodia se ve la clave de la evolución de las nuevas formas literarias, por cuanto revela el carácter artificioso de las convenciones vigentes, la temprana parodia que plantea el novelista español de la estética naturalista revela, si no un agotamiento de esas formas en términos generales, sí un rechazo personal en su propio proyecto escriturario. Parodia y refutación, en ese sentido, son parte de la misma apuesta estética e ideológica que Pérez Galdós estaba madurando en pleno auge del naturalismo, cuando la «cuestión palpitante» parecía ser su posible adaptación a la cultura española.

Por ello, paga la pena salir ahora del análisis específicamente textual para ubicar *Lo prohibido* en ese proyecto de escritor. Como se reconoce con frecuencia, y como de hecho leyeron ya los críticos contemporáneos (entre ellos famosamente Clarín), con *La desheredada*, en 1881, Pérez Galdós dio nacimiento a un «programa naturalista», y de esta forma se sumó a la corriente más novedosa de la literatura española (Alas, 1912, p. 104). En 1884, después de las censuras recibidas en la prensa por un lado y la gran discusión que sobre el naturalismo encara

ha creado, que se redime con su arrepentimiento y, como gesto final, deja una todavía generosa herencia al matrimonio Miquis, al cual ha agraviado al requerir a Camila. Redención, sí, pero olvido y rechazo abierto de la otra persona de cuya confianza ha abusado, Eloísa, y sobre todo de su hijo, el pequeño Rafaelito, a quien se declaraba amar con fervor y de quien sabe que estará arruinado, pues Eloísa también ha dilapidado su fortuna (ver Ontañón, 2009, en particular las páginas 204 y siguientes).

la crítica española por el otro, interviene en el debate de una manera oblicua y radicalmente original —podría decirse, de modo anacrónico: vanguardista—: con una novela que viene a mostrar, por la vía del absurdo, los límites de la estética denominada entonces *naturalismo*, a la cual a lo largo de este trabajo he reducido a su versión más «de escuela», es decir, a la propuesta por Émile Zola a comienzos de esa década. Sería incorrecto y aun injusto no admitir los matices y las versiones que el término puede adquirir, pues como tal su definición era también campo de disputas por entonces. A esa disputa parece dar respuesta la propia novela.

En el decimoprimer capítulo, titulado «Los jueves de Eloísa», el narrador refiere la comida semanal que daba Eloísa, uno más de los costosos rituales que la hipocresía de la Madrid de la Restauración imponía a quienes querían figurar en la alta sociedad. Burgueses y aristócratas desfilan por un ambiente caracterizado por «un eclecticismo, una transacción entre el ceremonioso trato importado y esta franqueza nacional que tanto nos envanece no sé si con fundamento» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 137). En un típico derroche galdosiano de ingenio y pluma fácil se suceden generales, banqueros, nobles, empresarios, seductores y alguna que otra señora (a las que Eloísa prefiere no invitar para que no la quiten del centro de la atención)¹⁸. Entre ellos, está «el gracioso de la reunión» (1884-1885/2018, p. 154), Raimundo Bueno de Guzmán. Se trata del hermano varón de María Juana, Eloísa y Camila, un personaje cínico y depresivo, que divierte a los asistentes con «teorías ingeniosas»: «En medio de aquel fárrago de ideas sacadas de quicio, brillaba comúnmente un rayo de perspicacia

18 Ana Baquero Escudero lo caracteriza muy bien al estudiar la aparición de personajes ya presentados en obras anteriores del mismo autor: «En unos espacios dominados por la corrupción política, la falsa moralidad, la murmuración, el ansia de poder y dinero y la vanidosa ostentación no es extraño hallar a unos mismos personajes que, de novela en novela, transitan siempre por similares círculos sociales» (2020, p. 17).

que, penetrando en lo más oscuro del cuerpo social, lo esclarecía con una luz muy parecida a la verdad» (1884-1885/2018, p. 155)¹⁹.

Este personaje realiza una defensa de la ideología burguesa, elogiando el dinero y la ambición, a la vez que una condena al «falso idealismo y el desprecio de las cosas terrenas» (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 156) que definiría el carácter español. Y al criticar la tradición católica, diciendo que sus representantes «jamás se ofrecen como ejemplo ni el ingenio ni el trabajo, sino la miseria, el deseo y la sarna. No hay un santo en los altares que haya ido allí por haber cambiado el oro por las chinches» (1884-1885/2018, p. 157), un anónimo asistente reacciona: «¡Por Dios, Raimundo, qué figuras tan naturalistas!» (p. 157).

Entre el escándalo y la risa, Raimundo sigue describiendo males nacionales como la caballerosidad, el misticismo, el desprecio al trabajo y el apego al cocido, frente a lo cual voces no identificadas dicen «¡Naturalismo!» (1884-1885/2018, p. 158), «Por Dios, ¡qué naturalista, qué pornográfico se ha vuelto!» (p. 159); inmediatamente después de consignarlas, el narrador cierra la escena con un comentario: «Estos socorridos anatemas sirven para todo» (p. 159). Se plantea así una equivalencia paradójica: describir algo como *naturalista*, término que sirve para todo, es no decir nada.

No desde fuera del texto, sino con las operaciones estéticas que utiliza para construirlo, Benito Pérez Galdós daba su propia opinión respecto de la considerada mayor novedad estética del período, que ya estaba mostrando signos de automatización (y por ello se volvía relativamente fácil de parodiar). En otra de las escenas en las que aparece Raimundo, casi al final de la novela, cuando José María ya está tullido

19 Diana Arbaiza lo llama «loco lúcido» (2014, p. 9).

y se entretiene en esperar la muerte, refiere que su primo todavía lo visita (aunque menos):

... como siempre, se me sentaba al lado y empezaba a hacer chistes para distraerme. Pero ocurría una cosa muy rara, y era que ya no me hacían gracia maldita las ingeniosidades de aquel juglar de la frase. Sabíanme todas las suyas a fiambre pasado, a manjar con sazón. Era un amaneramiento y un repetir de fórmulas que se me sentaban en la boca del estómago. Yo no me reía ni pizca, para que se marchase pronto y me dejara en paz. (Pérez Galdós, 1884-1885/2018, p. 356)

Publicado en 1885, bien podía resumir la mirada de novelista español frente al movimiento naturalista zoliano, demasiado trillado ya para el buscador de la novedad que era. Como el severo narrador personaje, acaso pensaba que ya para entonces «naturalista» se había tornado un anatema que no decía nada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alas, L. (1912). *Galdós*. Renacimiento.
- Arbaiza, D. (2014). Valores fluctuantes: Crédito, consumo e identidad nacional en *Lo prohibido* de Galdós. *Decimonónica. Revista de producción cultural hispánica*, 11(1), 2014, 1-13. <https://doi.org/10.26077/6f3a-93ea>
- Baquero Escudero, A. (2020). El lector *familiar* ante *Lo prohibido*. *Moenia*, (26), 7-25.
- Barrero Pérez, Ó. (1999). Revisión crítica del naturalismo. Actualización de un debate histórico. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXII, 55-71.
- Berkowitz, H. C. (1948). *Pérez Galdós. Spanish Liberal Crusader*. The University of Wisconsin Press.
- Berkowitz, H. C. (1951). *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio*. El Museo Canario.
- Blanco, A., y Blanco Aguinaga, C. (2000). Introducción. En B. Pérez Galdós, *La de Bringas* (pp. 11-49). Cátedra.
- Casalduero, J. (1943). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Losada.
- Davis, G. (1954). The Critical Reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*. *Hispanic Review*, 22(2), 97-108. <https://doi.org/10.2307/471170>
- López, I. J. (1991). En torno a la recepción del naturalismo en España (José Ortega Munilla, Leopoldo Alas, Tomás Tuero, Luis Alfonso y las reseñas de *La desheredada* de Galdós). *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIX(2), 1005-1023. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v39i2.838>

- López Jiménez, L. (1977). *El naturalismo y España*. Alhambra.
- Lukács, G. (1966). *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica.
- Montesinos, J. F. (1971). Introducción crítica. En B. Pérez Galdós, *Lo prohibido* (pp. 7-41). Castalia.
- Munsen, M. D., Jr. (1976). Galdós' Use of the Nabucodonosor Parallel in *Lo prohibido* – Punishment or Redemption? *Hispanófila*, (57), 65-70.
- Ontañón de Lope, P. (2009). La locura en personajes galdosianos. En C. Y. Arencibia Santana (Coord.), *Galdós y el siglo XX. Actas del VIII Congreso Internacional Galdosiano* (pp. 237-245). Casa-Museo Pérez Galdós.
- Pardo Bazán, E. (1882-1883). *La cuestión palpitante*. Imprenta Central a cargo de V. Saiz.
- Pattison, W. T. (1965). *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*. Gredos.
- Pérez Galdós, B. (2018). *Lo prohibido*. Alianza. (Obra original publicada en 1884-1885)
- Porrúa, M. (1989). Una lectura feminista de *La tribuna* de Pardo Bazán. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII(1), 203-219. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v37i1.737>
- Ricard, R. (1967). Nouvelles remarques sur *Lo prohibido* de Galdós. *Bulletin hispanique*, 69(3-4), 389-406.
- Rodríguez, A., y Rodríguez, L. M. (1983). *Lo prohibido*, ¿una parodia galdosiana? *Bulletin of Hispanic Studies*, 60(1), 51-59. <https://doi.org/10.3828/bhs.60.1.51>

- Scanlon, G. M. (1984). Heroism in an Unheroic Society: Galdós's *Lo prohibido*. *The Modern Language Review*, 79(4), 831-845. <https://doi.org/10.2307/3730123>
- Whiston, J. (1990). Ironía y psicología en *Lo prohibido* de Galdós. *Romance Quarterly*, 37(2), 199-208. <https://doi.org/10.1080/08831157.1990.9932708>
- Willem, L. M. (1991). The Narrative Premise of Galdós's *Lo prohibido*. *Romance Quaterly*, 38, 189-196. <http://doi.org/10.1080/08831157.1991.9924937>
- Zola, É. (1880). *Le Roman experimental*. Charpentier.