

En 1879 Galdós escribía a Pereda quejándose de su cansancio de los *Episodios*: «El mes que entra sale el tomo de *Los apostólicos*, [...] y excuso decirle a V. que este libro y esta colección me tienen ya frita la sangre y el día que concluyan me parecerá que vuelvo a la vida»¹. Pocos meses antes le había confiado al autor montañés su comprensión del fracaso de *La familia de León Roch* y sus nuevos proyectos. En una carta del 4 de marzo del mismo año Galdós comenta: «Ahora tengo un gran proyecto. Hace tiempo que me está bullendo en la imaginación una novela que yo guardaba para más adelante, con objeto de hacerlo detenido y juiciosamente. Pero visto el poco éxito de la última (mostrado para la tercera parte) [de *La familia de León Roch*], quiero acometerlo ahora. Necesito un año o año y medio. Este asunto es bueno en parte político pero no tiene ningún roce con la religión»².

El descontento de Galdós con estas novelas recién acabadas no era cosa nueva en él. Este sentimiento solía dar muy buen fruto en su obra, puesto que el autor siempre intentaba aplicarlo de un modo constructivo a sus novelas posteriores³. Esta vez, sin embargo, la insatisfacción no fue exclusivamente suya. Don Francisco Giner de los Ríos, que había alabado mucho *La Fontana de Oro* cuando salió a la luz en 1870, ahora criticaba en *La familia de León Roch* lo que él llamaba «lunares». Es útil, aun hoy, releer la crítica de Giner, que en este caso pone el dedo en la llaga y nos ayuda a precisar lo más insatisfactorio de esta novela. Dice: «La concepción de *La familia de León Roch* está toda ella subordinada a un fin moral: mostrar cómo en España la religión, el principio mismo del amor y concordia entre los hombres, se convierte hoy en potencia diabólica de perversidad y de odio»⁴, y añade

que no discute la legitimidad de la literatura tendenciosa, sino que, «aun admitido el género, no es lícito sacrificar la obra al fin, que aquí tampoco justifica los medios» (p. 68). Como podemos ver por la carta del 4 de marzo a Pereda, el autor de *León Roch* estaba de acuerdo con Giner, si no en teoría, por lo menos en la práctica, y pensaba ya variar de tema.

En cuanto a los *Episodios*, sus palabras a Pereda («este libro y esta colección me tienen ya frita la sangre») nos muestran que no hay que tomar demasiado en serio las famosas razones que da Galdós por no seguir escribiendo novelas del género *histórico*⁵: «Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros. [...] Son años a quienes no se puede disecar, porque algo vive en ellos que duele y salta al ser tocado con escalpelo» (*Un faccioso más y algunos frailes menos*, página 786 a-b)⁶. Algo de esto podría haber, pero sabemos por su carta a Pereda que Galdós se encontraba ya harto del género *histórico*.

Sin embargo, el novelista había aprendido mucho desde la publicación de *La Fontana de Oro* en 1870. Había escrito 28 novelas en nueve años, y como era de esperar, este aprendizaje había de dar mucho fruto. En 1879, como esperamos mostrar, Galdós estaba recogiendo muchas de las lecciones de los últimos nueve años (es decir, de toda su producción novelística hasta el momento) para usarlas en *La familia de León Roch*⁷ y *Un faccioso más y algunos frailes menos*. Algunos de estos frutos volverán a aparecer en *La desheredada* (1881), la novela que designó el autor como comienzo de una segunda o tercera manera.

Esta «segunda o tercera manera» ha suscitado controversia entre algunos críticos, y quisiéramos tratar aquí brevemente el problema para demostrar que no eran necesarias tantas palabras para decidir una cuestión en la que hay poca diferencia entre los distintos puntos de vista. Desde la publicación de *Vida y obra de Galdós* de Joaquín Casaldüero en 1943, la mayoría de los críticos han aceptado su clasificación de las obras de nuestro autor. Vale la pena volver a examinarla, pues está íntimamente relacionada con nuestro propósito de mostrar cómo *León Roch*, *Un faccioso más...* y *La desheredada* son muy parecida entre sí.

Casaldüero clasifica las obras de Galdós de la siguiente manera:

El mismo [Galdós] se encargó de calificar su obra en: primero, novelas españolas contemporáneas de la primera época; segundo, episodios nacionales; tercero, novelas españolas contemporáneas, y cuarto, dramas y comedias.

El último grupo, es claro, alude a su forma y no es necesario explicarlo. La clasificación de los otros tres grupos exige detenerse en ellos un momento. El calificativo de españolas trata de separarlas de las novelas regionales; las llama contemporáneas, aludiendo a la época novelada. Por fin, indica una evolución en su obra al diferenciar un grupo de novelas con respecto al otro. Cuando publicó *La desheredada*, escribió

a don Francisco Giner diciéndole que con esa novela comenzaba el segundo o tercer período en su labor. Así, pues, al clasificar de primera época a algunas de sus novelas no está indicando que él viera sólo dos momentos en su trabajo, sino una evolución que no tenía interés en precisar. Por último, *Episodios nacionales* es título con que agrupaba en colección una serie de obras que fundamentalmente en nada se diferenciaba del resto de sus novelas⁸.

Períodos distintos, entonces, pero con cambios graduales. Hablando de *León Roch* en particular, Casaldueiro comenta: «Tenemos el mismo plan abstracto de las obras anteriores y la misma escenografía apasionada para dar resonancia dramática al desenlace; pero las líneas que arrancan de Avila y Valencia se encuentran en Madrid» (p. 64). Para este crítico, *León Roch* es una «obra de transición» (p. 65). Estas apreciaciones no son tan tajantes como se ha querido creer después.

A veces se ha tomado la idea de «períodos» muy al pie de la letra para combatirla. Así R. A. Cardwell dice que no hay cambio radical después de 1881, sino un proceso artístico que viene desarrollándose desde 1870; y califica a A. del Río, Montesinos, etc., como receptores ciegos del lugar común propuesto por Casaldueiro⁹. En lo apuntado sobre el proceso artístico está en lo cierto, pero el caso es que no hay grandes diferencias entre esta posición y la de Casaldueiro¹⁰. Es decir: ambos puntos de vista son correctos porque son esencialmente iguales. *La desheredada* sí es un comienzo nuevo para Galdós, pero que no indica en absoluto un rechazo de todo lo anterior. De hecho, como veremos, algunos de los elementos nuevos ya existían en *La familia de León Roch* y *Un faccioso más*. La novedad reside precisamente en la combinación de estos elementos¹¹. En este trabajo pretendemos mostrar, por medio de un recurso bastante conocido de nuestro autor —el del personaje recurrente— como la «nueva etapa» ya se había iniciado parcialmente en las dos novelas citadas.

El personaje recurrente como Salvador Monsalud o Gabriel Araceli no es, desde luego, una gran novedad; ha existido por lo menos desde la *Iliada* y la *Odisea* (v. gr., Aquiles), y el recurso es aún más antiguo, sin duda. Y hasta se podría decir que Gabriel, por ejemplo, no es un personaje recurrente, si aceptamos el criterio de Montesinos¹², hasta que no vuelva a aparecer en *Memorias de un cortesano de 1815*, la segunda novela de la segunda serie¹³. Si las dos primeras series son, en efecto, dos novelas de diez tomos cada una, no podríamos contar ni a Salvador ni a Gabriel como «recurrentes». Personajes de esta clase (o el protagonista de un ciclo de cuentos, como el Till Eulenspiegel alemán) no nos interesan en este momento, pero sí tenemos interés en señalar algunos de los personajes de *Un faccioso más* y *León Roch* que Galdós había sacado de su obra anterior, desde *La Fontana de Oro* hasta *Marianela*, pasando por las dos series de *Episodios*.

En *El equipaje del rey José*, la primera novela de la segunda serie, ya aparecen muchos personajes que habían pertenecido a *La Fontana de Oro* (la familia Porreño), *El audaz* (don Lino Paniagua, Narciso Pluma y Pepita Sahanuja) y la primera serie de *Episodios* (don Mauro Requejo, Pujitos, Bartolomé Canencia, el licenciado Lobo, Jean-Jean, Plobertin, e indirectamente el mismo Salvador, sobrino de aquel Andrés Monsalud que fue apaleado en *La batalla de los Arapiles*). Es natural que Galdós haya escogido a estos personajes, siendo como eran de la misma época que el final de la primera serie (muchas de las personas que estaban vivas en 1804 ó 1820 también lo estarían en 1814, y no había por qué desechar a los personajes que tan bien le habían servido). Sin embargo, no tienen la resonancia que tendrán los que examinaremos a continuación: doña Perfecta, don Cayetano Polentinos y Felipe Centeno en *La familia de León Roch*, y las Porreño, los Rumblar y los Aransis en *Un faccioso más y algunos frailes menos*.

El nombre de doña Perfecta aparece tres veces en *La familia de León Roch*. Primero: en el tercer capítulo de la segunda parte, León llega a su casa y pregunta al criado si se ha acostado María y quién ha estado con ella esta noche. El criado responde que han estado de visita «La señora marquesa de San Joselito y doña Perfecta»¹⁴. León nos recalca la información repitiendo la frase, según el autor, «como un estúpido» (p. 851 a). La dama de Orbajosa vuelve a aparecer en el capítulo siete de la segunda parte; cuando León entra en el cuarto de su mujer para preguntarle por Felipe Centeno, encuentra allí a doña Perfecta, «amiga de confianza, que solía acompañarla por las noches» (p. 866 a). Y en el capítulo seis de la tercera parte, cuando el padre Paoletti ha venido a Suertebella para visitar a su hija de confesión, le cuenta a María lo que pasa entre las beatas de su círculo y nota que «Doña Perfecta se ha enojado con nosotros porque no quisimos admitir su donativo... Angelical señora el doña Perfecta... ¡Qué alma tan pura!» (p. 928 a).

Felipe Centeno aparece dos veces. En el capítulo 18 de la primera parte Luis Gonzaga, el hermano de María conoce en casa de su cuñado a «un lacayín con pechera estrecha de botones, la carilla alegre y vivaracha, la cabeza trasquilada, los pies ágiles y las manos rojas llenas de verrugas», a quien pregunta: «¿Cómo te llamas?». Y el lacayo responde: «Felipe Centeno» (p. 830 a). Después, sale su nombre en una discusión entre León y María, pues la esposa ha echado de casa al chico, al que León había tomado mucho cariño, por negarse a ir a misa y confesar todos los domingos (p. 866 a-b).

El nombre de don Cayetano Polentinos aparece una sola vez. El menguado marqués de Tellería, conversando con León en el capítulo 17 de la primera parte, se muestra muy orgulloso de su hijo Gustavo, quien acaba de entrar en el Congreso gracias a los votos de los arrendatarios de Cullera (la propiedad de León): «[Gustavo] Reúne tantas buenas cualidades, que es, como me decía en la tribuna del Senado don Cayetano Polentinos, 'un verdadero archivo de esperanzas'» (p. 828 a).

Las Porreño (de *La Fontana de Oro* y la segunda serie) aparecen con frecuencia en *Un faccioso más* (Carlos Navarro es alojado con ellas); la familia Rumblar (de la primera y segunda series) es mencionada un par de veces, y hay una sola referencia a los Aransis (de *Un voluntario realista*, segunda serie). En una escena clave de *Un faccioso más* aparecen enlazadas estas tres familias y se nos aclara la relación entre ellas. En el capítulo cinco, Salvador Monsalud ha tenido que acompañar a doña María Salomé Porreño a la calle de las Huertas porque la dama va de visita «a casa de Paquita de Aransis, la señora del coronel don Pedro Rey» (p. 695 a). Doña Salomé hace saber a Salvador que el apellido de Aransis es de una casa noble de Cataluña, y menciona una monja de apellido Aransis, hermana de su amiga Paquita, que no es otra que la Sor Teodora de *Un voluntario realista*. Y prosigue doña Salomé:

—Esta familia está emparentada con la nuestra —añadió la dama, que era harto redicha para momia—. Paquita es tan buena, tan cariñosa, tan excelente cristiana y tan mujer de su casa. Tiene dos hijos que son dos pedazos de gloria, según dice el padre Gracián: Juanito, que ahora va a Sevilla a estudiar Leyes, al lado de sus tíos paternos, y Perfecta, que es un perfecto ángel de Dios. La pobre niña ha estado enferma hace poco con unas calenturas malignas que la han puesto al borde del sepulcro ¡Cuánto hemos sufrido! La condesa del Rumblar y yo alternábamos para velarla una noche ella, otra yo ¹⁵.

Esta escena y las de *León Roch* citadas anteriormente nos muestran un proceso de recolección y resumen que no hemos visto antes ¹⁶. Aquí no sólo aparecen personajes de *La Fontana de Oro* (1870), la primera serie de *Episodios* (1873-1875) y dos novelas españolas contemporáneas (*Doña Perfecta*, 1876; y *Marianela*, 1878), sino que los vemos unidos y relacionados íntimamente: los Aransis y los Porreño son parientes, y las dos familias tiene amistad con la familia Rumblar. Estas reapariciones de tantos personajes en tan poco tiempo ¿son realmente distintas de la reaparición de Gabriel Araceli en *Memorias de un cortesano de 1815*, o la de Salvador Monsalud en todas las novelas de la segunda serie?

Creemos que sí, y no sólo por la cantidad inusitada de personajes recurrentes, sino porque el uso de estos personajes es mucho más sutil. Tomemos, por ejemplo, el caso de doña Perfecta. Como dice Roberta Salper de Tortella acerca del manejo del personaje recurrente: «when a reader comes upon a familiar name it automatically evokes the biography surrounding him [el personaje]» ¹⁷. Ahora bien, *Doña Perfecta* provocó un enorme escándalo en la España de su tiempo. Por lo tanto es lógico suponer que la gente que leía *León Roch* en 1878-9 hubiera leído ya *Doña Perfecta* ¹⁸. Y la última vez que se vio a la protagonista de esta novela, antes de su aparición en *León Roch*, estaba gritando con toda su alma a Ramos: «Cristóbal, Cristóbal..., ¡mátale!» ¹⁹, en una escena espeluznante. Por consiguiente, cuando León

encuentra a doña Perfecta, «amiga de confianza, que solía acompañarla [a María Egipcíaca] por las noches» (p. 866 a) en el cuarto de su mujer, el lector no necesita una larga arenga sobre la maldad de esta señora que había hecho asesinar a su sobrino; sabe perfectamente quién es doña Perfecta y, por lo tanto, con qué clase de gente se relaciona la esposa de León. Del mismo modo, si no supiéramos qué pensar de Gustavo, que al principio parece ser el más simpático de los Tellería, nos orientaría la recomendación del chiflado don Cayetano Polentinos, que tiene el don de equivocarse en todo.

Refiriéndose a los personajes recurrentes a Balzac, Maurice Bardèche observa con mucha agudeza que la reaparición de personajes ya conocidos en otra novela fomenta

une facilité remarquable dans la création des péripéties. Le droit de faire intervenir une aventure racontée ailleurs supprime beaucoup d'explications, abrège ou fait disparaître des expositions intérieures que deviendraient indispensables et met à la disposition du romancier, une sorte de *deus ex machina* permanent, naturel et irréprochable puisqu'il appartient à une réalité déjà posée. L'intrigue se trouve donc renforcée et, en même temps, la besogne d'exposition et de préparation simplifiée²⁰.

Si la reaparición de doña Perfecta está de acuerdo con este esquema del uso del personaje recurrente, va mucho más allá de un simple proyecto que aumente «el realismo» del relato²¹. Es más bien lo que Michel Butor llama «un principio de economía artística»²², un recurso que evita explicaciones del autor sobre el carácter y la función del personaje.

«El realismo» suele ser la única defensa que los detractores de esta técnica conceden a los novelistas que utilizan personajes recurrentes. Hasta hace poco los detractores han sido más fuertes y más conocidos que los defensores. Dice Percy Lubbock en *The Craft of Fiction*, refiriéndose a los personajes recurrentes de Balzac:

Nobody knows how to compress so much experience into two or three hundred pages as Balzac did unfailingly. I cannot think that this is due in the least to the laborious interweaving of his books into a single scheme; I could believe that in general a book of Balzac's suffers, rather than gains, by the recurrence of the old names that he has used already elsewhere. It is an amusing trick, but exactly what is its object? [. . .]. The theory is, I suppose, that the characters in the background [. . .] of the action, if they are Rastignac and Camusot and Nucingen, retain the life they have acquired elsewhere, and thereby swell the life of the story in which they reappear [. . .]. Less artistic and more mechanical, I take it, his ingenuity seems than it did of old. I forget how few are the mistakes and contradictions of which Balzac has been convicted, in the shuffling and reshuffling of his characters; but when his accuracy has been proved there still remains the question

of its bearing upon his art [.]. Suppose that for the moment Balzac is evoking the figure and fortunes of Lucien de Rubempré, and that a woman who appears incidentally in his story turns out to be our well-remembered Delphine, Goriot's daughter. We know a great deal about the past of Delphine, as it happens, but at this present juncture, in Lucien's story, her past is entirely irrelevant [...]. As for his story, and for the reality with which it may be endowed, this depends solely upon our understanding of *his* world, *his* experience; and if Delphine's old affairs are no part of it, our previous knowledge or her cannot help us with Lucien. It detracts, rather, from the force of his effect; it sets up a relation that has nothing to do with him, a relation between Delphine and the reader, which only obstructs our view of the world as Lucien sees it²³.

Lubbock concede al autor, aunque a regañadientes, la posibilidad de aumentar «el realismo» de su obra con este procedimiento. El problema está en que la aparición de Delphine, o de cualquier personaje recurrente, impide lo que debiera ser el desarrollo de la novela de Lucien (léase cualquier protagonista). Pero Lubbock no se da cuenta de la posibilidad de enriquecimiento latente en esta técnica. Si tomamos su propio ejemplo, podremos mostrar que puede haber una relación poética (por así decirlo) entre Delphine y Lucien²⁴. No hay que olvidar que el amante de Delphine es un joven provinciano (de Angulema, la región de Lucien) que ha querido abrirse camino en la sociedad parisina de su tiempo, que casi llega a ser socio del Demonio del mundo balzaciano, Vautrin. Nos referimos a Eugène de Rastignac, a quien Lucien conoce²⁵, y cuyo ascenso social Lucien quisiera imitar. La reaparición de Delphine, entonces, nos recordaría toda esa historia de un modo muy escueto; nos recordaría todos los peligros que corrió Eugène y cómo acechan ahora a Lucien. Porque, como señala Ealper de Tortella, «the indirect evocation of a figure from another novel does much more than increase the familiarity or reality of the reappearing character. It also entails the recollection of the entire situation to which the character belongs» (*op. cit.*).

¿Y si el lector no conoce toda la obra de Balzac, y no sabe quién es Delphine ni quién es Rastignac? Anthony Pugh explica sencillamente: «the device [el de los personajes recurrentes], at ist best, does not interfere with our understanding of an individual novel»²⁶. Es decir, si no conocemos al personaje que ha salido de otros libros, no hemos perdido nada, si el autor ha tenido la destreza de disponer la novela de tal forma que el personaje recurrente no sea indispensable para la buena comprensión de la obra.

Este procedimiento para evocar toda una atmósfera descrita en otra novela aparece en Galdós sobre todo a partir de *Un faccioso más y León Roch*²⁷. Montesinos, con su acostumbrada agudeza, llama a Galdós «el único tal vez entre los nuestros que lo leyó [a Balzac] por entero, que lo comprendió bien y que asimiló sus enseñanzas»²⁸. Nuestro autor pudo haber aprendido el ma-

nejo de personajes recurrentes del novelista francés (cuyas obras completas don Benito había adquirido en los años sesenta y setenta y que aún conservaba «religiosamente» cuando escribía sus *Memorias* en 1915), o bien pudo haberlo aprendido por su cuenta, mediante el manejo de personajes en su propia obra. Los cargos que se hacen a Balzac pueden hacerse igualmente a Galdós, y se le puede defender del mismo modo. Si tomamos un ejemplo conocido de la obra de don Benito, la escena del capítulo cinco de la primera parte de *La desheredada*, no tenemos que saber que la marquesa de Aransis es pariente de doña Perfecta y las Porreño para saber que no se debe encerrar a una joven en su dormitorio hasta que se muera (cosa que tratan de hacer doña Perfecta y las Porreño con otras jóvenes). El lector de *La desheredada* que no haya leído ni *La Fontana de Oro* ni *Doña Perfecta* puede comprender esta escena sin dificultad. Pero para el lector que sí las ha leído, los personajes y la situación se enriquecen por medio de recuerdos de escenas y personajes análogos.

Como hemos visto, pues, en 1879 Galdós ya estaba pensando en una novela nueva, una novela que no tocara para nada el asunto religioso que había desarrollado en *Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*. Había asimilado una valiosa lección técnica, la del manejo de personajes recurrentes, como hemos podido ver en *Un faccioso más* y *León Roch*. Así que *La desheredada* sería el comienzo de una nueva etapa pero no un rechazo de su obra anterior. El autor había escogido entre los elementos de sus novelas tempranas los que quería conservar, deshaciéndose del tema religioso que ya había tratado con creces desde 1876 a 1879, pero quedándose definitivamente con el escenario de *León Roch* (el Madrid contemporáneo) y los personajes de esta novela (los Tellería, Onésimo, Fúcar, Cimarra, Cucúrbitas, Pilar San Salomó, Moreno Rubio, Felipe Centeno, etc.). En cuanto a *Un faccioso más*, no escribiría más libros llamados *Episodios* hasta 1897, pero no por eso abandonaría la historia de España (*La desheredada* bien puede considerarse un «Episodio nacional contemporáneo»), ni tampoco a los personajes de los *Episodios*: Rufete, Canencia, los Cordero, Pipaón, etc. No dejaría de inventar personajes nuevos, pero se quedaría para siempre con el hallazgo del personaje recurrente. Por lo tanto, *Un faccioso más* y *La familia de León Roch* ponen fin a la vacilación por parte de su autor entre dos tipos de novela que ya le incomodaban, y a la vez marcan un comienzo nuevo porque anuncian claramente, por medio del uso del personaje recurrente, la «segunda o tercera manera» del autor, las *Novelas españolas contemporáneas*.

NOTAS

¹ Carta de Galdós a Pereda con fecha 20-V-1879, publicada por CARMEN BRAVO VILLASANTE en "Veintiocho cartas de Galdós a Pereda", *Cuadernos Hispanoamericanos (Homenaje a Galdós)*, octubre 1970 - enero 1971, núms. 250-252, pp. 9-51. La carta que citamos aparece en la p. 32.

² CARMEN BRAVO VILLASANTE, *Art. cit.*, pp. 31-32. Agradezco al profesor Stephen Gilman el haberme señalado esta carta, en la cual se reconoce *La desheredada* en germen.

³ Ver STEPHEN GILMAN, "Galdós as Reader", *Anales Galdosianos: Anejo* (Madrid: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, Casa-Museo Pérez Galdós, Fundación Del Amo, 1978), pp. 21-35, especialmente p. 23. El mismo autor ha desarrollado el tema del diálogo novelístico en otro artículo, "La novela como diálogo: *La regenta* y *Fortunata y Jacinta*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. XXVI, núm. 2, pp. 438-448.

⁴ FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, "Sobre *La familia de León Roch*", publicado en *El Pueblo Español*, 16 y 18-XII-1878. Cito por la edición de JUAN LÓPEZ-MORILLAS de *Ensayos* (Madrid: Alianza Editorial, 1969). La cita aparece en la p. 67.

⁵ MONTESINOS observa con pena "La invencible repugnancia que nuestro autor sintió siempre a hablar de sí mismo, de sus procedimientos y aún de sus propósitos, su horror a teorizar sobre materias literarias" en *Galdós*, I (Madrid: Castalia, 1968), p. 76. El tema de las "observaciones oficiales" hechas por don Benito sobre su propia obra (las pocas que hubo) es para tratado con más detenimiento; pensamos hacerlo en otro lugar.

⁶ En BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras completas, Episodios Nacionales*, II (Madrid: Aguilar, 1971). En adelante citaremos por esta edición.

⁷ La fecha que se suele aducir para *La familia de León Roch* es 1878. Sin embargo, la última parte de la novela debió escribirse en 1879, según se desprende de un anuncio que salió en el periódico *El Océano* el 15 de febrero de 1879, que dice que la tercera parte de *León Roch* ya está en venta (ver EMILY LETEMENDÍA, "Pérez Galdós and *El Océano*: 1879-1880", *Anales Galdosianos*, X, 1975, pp. 83-89, especialmente p. 85).

⁸ JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós* (Madrid: Gredos, 1970), p. 43.

⁹ R. A. CARDWELL, "Galdós' Early Novels and the *Segunda Manera*: A Case for a Total View", *Renaissance and Modern Studies*, University of Nottingham (vol. XV, 1971), pp. 44-62.

¹⁰ Sin embargo, Cardwell no tiene razón cuando concurre con R. Ricard, quien afirma que los contemporáneos de Galdós no notaron punto de crisis alguno después de 1881 (ver Cardwell, p. 44). En primer lugar, la inmensa mayoría de los contemporáneos de Galdós no hizo caso a *La desheredada*, según *Clarín* (ver su *Galdós*, Madrid: Renacimiento, 1912, p. 105). La gran excepción fue alguien cuya opinión don Benito respetaba de verdad: don Francisco Giner. En la ya famosa carta de 1881 a Galdós, dice Giner: "No he acusado a V. recibo ni dádole gracias por *La desheredada* hasta leerla. Ayer la concluí y me apresuro a decirle que, en mi opinión, es no sólo la mejor novela que V. ha escrito, sino la mejor que en nuestro tiempo se ha escrito en España. Nada ha hecho ninguno de nuestros mejores novelistas modernos, V. inclusive, que se parezca a este admirable libro: único además que acaba con un arte extremado y lleva un desarrollo de primera fuerza. Esto se llaman caracteres, y sucesos, y descripciones y trabajar a conciencia: estoy encantado con la obra, llena de verdad, de vigor y de vida. *Creo señala una nueva etapa en la historia de sus obras*" (el subrayado es

nuestro); el texto completo de la carta ha sido reproducido por WILLIAM H. SHOEMAKER en un apéndice a su artículo "Sol y sombra de Giner en Galdós", *Estudios sobre Galdós: Homenaje ofrecido al Profesor William H. Shoemaker por sus colegas del Departamento de español, italiano y portugués de la Universidad de Illinois, Urbana* (Madrid: Castalia, 1970).

Pero aunque los contemporáneos del novelista no notaran nada, Galdós mismo si notó una diferencia. *Clarín* afirma que Galdós le ha escrito que "desde *La desheredada* acá ha ido advirtiendo que cada vez le cuesta más el trabajo, sin duda, por ser más reflexivo" (*Op. cit.*, p. 28).

¹¹ No descontamos, por supuesto, la influencia de Zola y el naturalismo en la "segunda manera", pero en este estudio lo dejamos a un lado puesto que tiene poco que ver con nuestro asunto.

¹² "Yo no me resigno, a pesar de que Galdós mismo parece forzarnos a esa conclusión, a aceptar que las dos primeras series [] estén formadas por veinte novelas. En realidad son dos, dos novelas en diez tomos cada una. Todo las unifica: la personalidad del protagonista —los diez primeros son, no se olvide, unas supuestas memorias—, la trabazón de los sucesos reales o fingidos en que se ve envuelto, la índole de la época de que cada volumen es como una casual concreción" (JOSÉ F. MONTESINOS, *Galdós*, Madrid: Castalia, 1972, I, pp. 76-77).

¹³ Las *Memorias* son del burócrata de los *Episodios*, Juan Bragas de Pipaón, que cuenta que "Antes de seguir, quiero indicar las observaciones que sugirió el manuscrito de estas *Memorias* a una persona de aquellos tiempos y de estos. Don Gabriel Araceli, a quien se lo mostré..." (*OC, Episodios Nacionales*, I, cap. 22, p. 1342 b).

¹⁴ *OC, Novelas*, I, p. 851 a.

¹⁵ Para otra mención de esta enfermedad de la que será, andando el tiempo, doña Perfecta, ver la escena entre el padre Gracián y Carlos Navarro, p. 688 a.

¹⁶ Para la importancia de esta escena para *La desheredada*, ver nuestro artículo "The Marquesa de Aransis: A Galdosian Reprise" en *Essays in Honor of Jorge Guillén on the Occasion of His 85th Year* (Cambridge, Mass.: Abedul Press, 1977), pp. 20-31.

¹⁷ ROBERTA SALPER DE TORTELLA, "Repeated Characters in Valle-Inclán", tesis doctoral inédita, Harvard University, 1967.

¹⁸ No tenemos pruebas fehacientes; sin embargo, nos gustaría proponer la siguiente teoría. En el siglo XIX, siglo por excelencia de la novela, "leer a Galdós" o "leer a Dickens" no quería decir leer una novela del autor. Significaba que el lector la iba a emprender con la obra entera, o por lo menos con la mayor parte. Galdós mismo dice en sus *Memorias de un desmemoriado* que llegó a comprar y leer las obras completas de Balzac: "*Estaba escrito* que yo completase, rondando los *quais*, mi colección de Balzac —Librairie Nouvelle—, y que la echase al coleteo, obra tras obra, hasta llegar al completo dominio de la inmensa labor que Balzac encerró dentro del título de *La comedia humana*" (*OC, Novelas*, III y *Miscelánea*, p. 1432 a). Algunos amigos nacidos en el siglo XIX o cuyos padres nacieron en el XIX nos han confirmado esta sospecha.

¹⁹ *Doña Perfecta* en *OC, Novelas*, I, cap. 31, p. 508 a.

²⁰ MAURICE BARDÈCHE, *Balzac, romancier* (Paris: Librairie Plon, 1944). La cita desde la p. 355.

²¹ FÉLICIE MARCEAU cree que el uso de personajes recurrentes se le tenía que ocurrir a Balzac porque reflejaba una realidad social: "Pourquoi Balzac a-t-il eu recours à ce procédé? Je me demanderais plutôt comment il aurait pu l'éviter. A partir du moment où, non content de s'attacher a des destins individuels, un romancier veut

aussi décrire une société, il doit un jour se trouver devant ce phénomène social élémentaire que l'importe quelle femme du monde découvre tous les jours sous la forme: «Mon Dieu! Que le monde est petit! Mais Paris est un village!» (Balzac et son monde, Paris: Gallimard, 1955, p. 17).

²² En el momento de escribir este artículo no hemos podido conseguir la versión original del artículo "Balzac et la réalité", de M. Butor. Por lo tanto hemos usado la traducción española de Juan Petit, "Balzac y la realidad" en MICHEL BUTOR, *Sobre literatura, Estudios y conferencias 1948-1959* (Barcelona: Seix Barral, 1960). Según Butor, Balzac quiere describir la sociedad de su época, y "se le hace posible gracias a la práctica de la reaparición de los personajes, técnica que tiene en primer término la ventaja de ser en cierto modo una elipsis novelesca, un medio de acortar considerablemente un relato que de otro modo sería desmesuradamente largo" (esta cita y la del texto son de la p. 130).

²³ PERCY LUBBOCK, *The Craft of Fiction*, 1921 (rpt. New York: Viking Press, 1972), pp. 207-209.

²⁴ Esta relación poética nos fue sugerida por el muy conocido artículo de AMADO ALONSO sobre la prosa evocadora de las *Sonatas* de Valle-Inclán ("Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán" en *Materia y forma en poesía*, Madrid: Gredos, 1969). Alonso describe la evocación así: "Un concepto —una palabra o un complejo de palabras— o una emoción se ponen a vibrar dentro de nosotros sin que nadie los hiera directamente. Sólo por efecto de las asociaciones de palabras y de las asociaciones de conceptos y sensaciones aclimatadas en nuestra inteligencia y en nuestra sensibilidad por el hábito de ver esas palabras y esos conceptos y sensaciones muchas veces en contacto" (p. 231). Con Galdós no se trata de asociaciones provocadas por palabras, sino por personajes.

²⁵ Ver el primer capítulo de *Splendeurs et misères des courtisanes*.

²⁶ ANTHONY PUGH, *Balzac's Recurring Characters* (Toronto: University of Toronto Press, 1974), p. 87.

²⁷ Dice EMILY LETEMENDÍA (*art. cit.*) que algunos capítulos de *León Roch* fueron publicados en *El Océano* durante enero y febrero de 1879, y que "a notice appears with the sixth instalment [15-II-1879] that the third and final part of this novel is now on sale, and that «según se respresenta del final de esta obra, los personajes que figuran en ella es fácil que vuelvan a presentarse en escena en otra que más adelante publique su autor»" (p. 85). La dirección literaria de *El Océano* estaba a cargo de Galdós; bien pudo haber redactado este anuncio. Lo importante es que se ve que alguien consideraba probable que Galdós volviera a utilizar estos personajes.

²⁸ JOSÉ F. MONTESINOS, "Notas sueltas sobre la fortuna de Balzac en España", *Revue de littérature comparée*, vingtquatrième année, n.º 2, avril-juin 1950, pp. 309-338. La cita del texto es de la p. 338.