

TRIPTICO DE SACRIFICIO: UNA LECTURA COMPARADA DE ALGUNOS FINALES GALDOSIANOS

Ana H. Fernández Sein

A veces concentrar el estudio de un texto en su final puede tener resultados iluminadores. Después de todo se trata de un lugar por necesidad privilegiado, donde convergen la mayoría, si no todas, las líneas de desarrollo del mismo y que a menudo provee un esclarecimiento total o parcial de su sentido. Por lo general, la clausura conlleva la solución de un problema, la terminación de un conflicto o la reagrupación de elementos en pugna en un nuevo orden de cosas (expresadas por lo común mediante los extremos de muertes o matrimonios) o el retorno a un estado anterior. Anticipado e inevitable como su última línea, feliz o desgraciado, el final permite al lector una mirada retrospectiva que redescubre lo que antes no había percibido. En todo caso un estudio de los finales empleados por un autor¹ puede ayudar a identificar similitudes reveladoras en textos suyos que parecían muy diferentes entre sí.

Me parece que éste puede ser el caso de tres novelas de Benito Pérez Galdós muy próximas entre sí en el tiempo y que algunos críticos han considerado anomalías en su producción. Al hablar de *Marianela*, Joaquín Casaldueiro ha dicho en su ya clásico ensayo, «Es desconcertante hallar en la producción galdosiana este tema, cuya nota esencial parece ser el sentimiento. Este idilio trágico está completamente descentrado en la obra de Galdós, que no tenía una visión poética del mundo, sino ética»². Y por su parte, José F. Montesinos mostraba su extrañeza ante el otro relato que Galdós escribió en 1878 con su comentario de que «todo el episodio *Un voluntario realista* parece tan fuera de la serie por muchos aspectos, que es como una novela aparte»³.

Las aportaciones de nuevas generaciones de galdosistas que se han acercado a la II Serie de *Episodios Nacionales* y a las novelas de la primera época han enriquecido incalculablemente nuestra comprensión de los textos y del medio

cultural en que se produjeron. Y aunque algunos difieran de las interpretaciones de Casaldueiro y Montesinos sobre textos individuales sobre ellos parece pesar todavía la noción de la anomalía que los dos mencionados constituyen en el *corpus* galdosiano. Quizás en esto tenga que ver la costumbre establecida y hasta ahora abandonada en contadas ocasiones de considerar *Episodios* y novelas por separado, costumbre que tiende a opacar las relaciones profundas que pueden existir entre unos y otras.

Si examinamos los dos *Episodios* que Galdós escribió junto a *Marianela*, atendiendo a sus respectivos finales, advertimos que tanto *El Terror de 1824* (1877) como *Un voluntario realista* (1878) concluyen con la muerte de uno de los personajes centrales presentada abiertamente como un sacrificio personal, con el cual la víctima asume el lugar que correspondería a otro. Y aunque a primera vista ése no parece ser el caso de *Marianela* (1878) la aproximación de textos tan contiguos podría ser muy fructífera. Me propongo así hacerlo, brevemente, dadas las limitaciones de tiempo. Para mayor claridad en la exposición tomaré primero los dos *Episodios*, ya que en ellos el desenlace procede con relativa sencillez, y el caso más complejo de *Marianela* luego; algo así como ocuparse de los paneles laterales de un tríptico primero para mejor destacar el central después y de este modo apreciar lo que distingue a cada uno y la totalidad que ofrece el conjunto también.

En *El Terror de 1824* el final se justifica a partir de una llamativa intervención autorial que ocurre temprano en el *Episodio*. Me refiero al capítulo V, en el que el narrador confiesa que los hechos constatables acerca de la ejecución del general Riego el 7 de noviembre de 1823 le resultan tan repelentes y vergonzosos —«no ha brillado en toda nuestra historia un día más ignominioso», dice— que siente la tentación de «volver sin leerla, esa página sombría, y... correr tras de una ficción verosímil que embellezca la descarnada realidad histórica» (I: 1716a)⁴. Eso es precisamente lo que hace en este *Episodio* ya que, como asegura un poco más adelante, «la ficción verosímil ajustada a la realidad documentada puede ser, en ciertos casos, más histórica y, seguramente, es más patriótica que la Historia misma» (I: 1717a). Gracias a los enredos de una trama que envuelve la distribución clandestina de la correspondencia de ciertos conspiradores liberales un viejo maestro de escuela pasa a sustituir a la acusada, Soledad Gil de la Cuadra, como culpable ante las autoridades y como tal es condenado a muerte por la Comisión Militar de Madrid, presidida por Francisco Chaperón (personaje histórico), a un nivel más profundo, a quien sustituye Sarmiento es el propio Riego, «el hombre diminuto» (I: 1716a) que le falló tan lamentablemente a la causa liberal después de haber sido su ídolo, y la forma en que se acerca a la muerte es la que la «ficción verosímil» nos propone como «más histórica» y «más patriótica». A diferencia de Riego, sube solo y erguido al patíbulo e incluso intenta dirigirse a la multitud para gritar, «¡Viva la...!» [Libertad, sería], grito que el verdugo le impide terminar (I: 1793a).

La puesta en práctica de una clausura aparentemente tan sencilla conlleva, sin embargo, complicaciones característicamente galdosianas. El viejo maestro Patricio Sarmiento guarda un parecido con don Quijote que va más allá de su

alta estatura, delgadez, preocupación por su fama personal y propensión a los vuelos retóricos, en su caso caracterizados por alusiones a próceres romanos y a la Libertad (con mayúscula, según el uso de la época), en vez de héroes caballerescos y Dulcineas imposibles. Puede, también, expresarse con lucidez y tino sobre temas y circunstancias ajenas a la política pero su obsesión con las manifestaciones más exaltadas del liberalismo del momento lo lleva en ocasiones a actuar como fanático ciego y hasta cruel, y en muchas otras a ser el hazmerreír de quienes le escuchan. Puede, además, alcanzar momentos de elocuencia conmovedora y hasta profética, que no carece a pesar de ello de un matiz marcadamente delirante. Estos rasgos se ponen de manifiesto en todas sus actuaciones desde el momento en que se entrega a las autoridades (cap. XVIII) y, sobre todo, durante los días que preceden a su ejecución (caps. XXV-XXVIII); las alternancias de serena elocuencia y tontería, comentarios atinados y dislates humorísticos, de aspiraciones generosas y caídas en una egomanía delirante hacen que varios personajes duden de la cordura del viejo liberal y estimen más prudente enviarlo a una casa de orates en vez del patíbulo. Hasta al propio Chaperon se le hace difícil creer que las expresiones disparatadas de Sarmiento sean fingimientos de un conspirador muy listo que trata de salvarse haciéndose pasar por loco. Sin embargo, cuando Sarmiento muere heroicamente y un fraile allí presente lo despide con un «Desgraciado, sube al Limbo», el narrador añade, «¿Qué sabía él?...» y elabora la interrogante en el breve epílogo que cierra la novela⁵.

En una narración, sostiene Walter Benjamin, «la mort donne se sanction a tout ce que rapporte le narrateur. C'est à la mort qu'il emprunte son autorité»⁶. La muerte añadiríamos, provee la clausura definitiva para una novela, el momento que otorga sentido al tiempo transcurrido y le permite convertirse en un enunciado completo y transmisible por el narrador. Y si esta muerte ocurre como un sacrificio asumido voluntariamente puede ofrecerle al narrador una oportunidad crucial para plasmar su visión del ser humano y de su sociedad (o al menos, sugerirla) con más fuerza que podría hacerlo una muerte natural, por accidente o larga enfermedad.

Dickens había explotado esa posibilidad en su *A Tale of Two Cities* al brindarle a su héroe la oportunidad de expiar una vida disipada y carente de sentido mediante una arriesgada maniobra de rescate del marido de su amada, sustituirlo en la prisión francesa donde se halla y luego morir en su lugar en la guillotina. El sacrificio personal de Sydney Carton adquiere resonancias más amplias en las palabras proféticas con las que concluye la novela y que el narrador atribuye al personaje; además de saberse regenerado y recordado Carton vislumbra el final de la violencia revolucionaria.

No dudo que Galdós recordara *A Tale of Two Cities* mientras trabajaba en el *Terror de 1824*⁷. Estamos, creo, ante una muestra más del profundo interés que manifestaba, como bien señala Stephen Gilman en su libro *Galdós and the Art of the European Novel*, en explorar cómo se podrían adaptar a sus propias necesidades novelísticas ciertos temas y configuraciones narrativas hallados en otras novelas y hacia los que experimenta una afinidad especial. «Having disco-

vered as a reader a new and possibly reusable narrative pattern», apunta Gilman, «he would the 'translate' the foreign meaning there presented in terms of his vision of nineteenth-century Spain»⁸.

La «traducción» de Galdós en este caso particular no comparte la visión optimista y confiada en el futuro del país y de la salvación de sí mismo que parece ser el legado del personaje dickensiano. Su Patricio Sarmiento muere como mártir del liberalismo, confiado en sus propios méritos y en el triunfo eventual de la libertad, pero su «testamento» personal y político queda en entredicho por las interrogantes que rodean su estado mental. Tal parece que sacrificarse heroicamente por un ideal político en la España del XIX —según ve Galdós a la altura de 1877— requiere los arrestos de un Quijote que no haya recobrado la razón, ni siquiera cerca de la muerte.

Si *El Terror de 1824* deja un tanto perplejos a los lectores acerca del sentido cabal de su final *Un voluntario realista* provoca reacciones más complejas. La misma configuración narrativa de la sustitución de un condenado le sirve a Galdós para rematar un relato de aventuras de corte semi-gótico y a la vez plantear un complejo dilema moral, que surge de la misma sustitución. Veamos.

El levantamiento apostólico de 1827 en Cataluña permite a Galdós desarrollar una complicada trama que se resuelve en 48 agitadísimas horas. Perseguido por sus enemigos absolutistas, un conspirador liberal (llamado aquí Jaime Servet y que no es otro que Salvador Monsalud disfrazado) escapa de ellos refugiándose en el convento de San Salomó en Solsona; allí logra que una hermosa monja aficionada a las intrigas y las luchas políticas lo auxilie con medicamentos y comida. Esa misma noche, para su desgracia, un joven y violento guerrillero, ex-sacristán del convento y enamorado de la monja, incendia San Salomó y rapt a sor Teodora mientras los absolutistas capturan a Servet durante la conmoción. Por una serie de accidentes providenciales que incluyen la liberación de la monja y el arrepentimiento del guerrillero la noche siguiente coinciden todos en el monasterio de Regina Coeli; Servet, por su parte, debe ser ejecutado al amanecer. En una larga entrevista puntualizada por vaivenes emocionales y grandes gestos melodramáticos sor Teodora hábilmente seduce a su frustrado enamorado para que en vez de suicidarse sustituya a Servet, a quien identifica como su hermano, ante el pelotón de fusilamiento. Alterna la «violencia recriminatoria» con la «turbación piadosa» y le ofrece «el verdadero amor de los ángeles» en el cielo. Deslumbrado, fascinado, Pepe el guerrillero se entusiasma ante la idea,

Pues soy el hombre de corazón más grande que ha nacido de madre. La paloma no lo cree... ¡Ah! Ella con su nobleza, con su hermosura, con su castidad, con sus virtudes, con su santidad, no es capaz de hacer... esa cosa extraordinariamente rara y grandiosa que haré yo... ¡Abnegación, sacrificio, justicia! ¿Y si yo dijera que todo eso me es familiar en un momento dado, que es mi centro, mi elemento, como es al pájaro la altura?...» (I: 96a).

Y más adelante insiste, «yo, que he sido perverso, que he sido arrastrado al crimen por mi despecho y mis bárbaras pasiones, consiento gozoso en reali-

zar un sacrificio por salvar a otro hombre y agradar a la persona por quien he vivido y por quien he deseado morir» (I: 98a). Las desilusiones que experimentó en su corta vida de guerrillero quedan atrás, sus aspiraciones de protagonizar grandes hazañas se realizan en esta «solución terrible» y apta de su existencia. La retórica melodramática de la hipérbole y el gran gesto de paso a la retórica del silencio y la escena cierra con un cuadro que evoca la iconografía tradicional de la mujer como inspiración: «Pepet salió mirando hasta el último instante la figura majestuosa, sublime, soberana de sor Teodora de Aransis, que con una mano puesta sobre su corazón y la otra alzada para señalar el cielo, le despidió en el centro de la sala» (I: 98b).

Pero si Pepet muere convencido de que su muerte lo regenera y otorga sentido a su vida, en esta nueva «traducción» galdosiana del final de *A Tale of two Cities* hay otro personaje que no podrá vivir tranquilo. El capítulo XXXI dramatizaba el debate interior de sor Teodora con su conciencia bajo la forma de un animado diálogo entre la monja y dos «sombras» que la acosan hasta hacerla enfrentarse a su verdad. A su argumento de «¿qué cosa más santa que inducir al culpable a la muerte para salvar a un inocente?» una sombra le replica que ella se engaña «disfrazando de piedad y de justicia [...] criminales afectos de monja soñadora» (I: 100b) que durante doce años ha esperado que se materializara «el mismo compañero imaginario de las soporíferas soledades de San Salomó...». La otra sombra la hace gritar pidiendo a Dios misericordia con un contundente, «Sacrificaste al feo para salvar al hermoso».

Sor Teodora no puede engañarse a sí misma. No sólo sabe a qué atenerse respecto a sus sentimientos hacia el extraño que apareció repentinamente en su celda la noche anterior, sino que también se percata de la magnitud del engaño que acaba de poner en práctica. Se ha erigido a sí misma como juez de vidas y muertes cambiando una vida por otra; la «terrible solución» que dio al conflicto surgido de las muchas casualidades ocurridas la noche del incendio de San Salomó requiere una retribución conmensurable a la transgresión cometida que, como en todo buen melodrama, no se hace esperar. No puede evadir el agradecimiento de Servet que no se atreve a hablar de amistad o de amor en este caso porque «rebajaría la grandiosa personificación de la caridad cristiana que veo delante de mí» y que se despide imaginándola de regreso a «la paz del convento, los puros éxtasis del alma...» (I: 101). Al quedar sola, la pobre sor Teodora logra sobreponerse y pide un confesor; pero los ancianos monjes están ocupados cavando la fosa de Pepet y no la oyen gritar. Si alguna vez obtuvo alivio espiritual adecuado en su trágica lucidez, ya no llegamos a saberlo.

Los dos personajes que mueren ejecutados en las dos novelas que acabamos de ver creen hasta el último momento que sus respectivas muertes confieren sentido y dignidad a sus vidas. El lector de *El Terror de 1824* y de *Un voluntario realista* puede advertir que ciertas circunstancias (la debilidad mental de Patricio Sarmiento o el engaño que padece Pepet Armengol) maten de ironía patética o trágica, según el caso, el sacrificio personal envuelto pero no puede soslayar el hecho de que ambos están convencidos del valor de lo que hacen. No es ése el caso de Marianela, quien muere —o se deja morir— probablemente porque le falta una razón para vivir.

Este personaje es una de las criaturas galdosianas más patéticas. Ha carecido de los más elementales afectos y cuidados desde niña, tiene tantas limitaciones corporales y culturales y, sin embargo —como ciertos casos de infancias vulnerables y desvalidas en Dickens y Hugo— parece ejemplo de candor y bondad natural, no contaminada todavía por las apetencias e inquietudes de la sociedad en que le ha tocado vivir. Sus nociones esquemáticas y rudimentarias de moralidad y del mundo que la rodea se rigen por su desmedida apreciación de la belleza física, que prestigia por encima de todo, quizá por inclinación innata, quizá porque carece de ella. Sus conversaciones con el guapo ciego Pablo, a quien sirve de Lazarillo y quien tiene conocimientos amplios de historia y ciencia por las lecturas que le hace su padre, modifican un poco los pensamientos de la Nela pero el narrador insiste en que «la base de sus ideas no sufrió alteración. Continuaba dando a la hermosura física cierta soberanía augusta; seguía llena de supersticiones y adorando a la Santísima Virgen como un compendio de todas las bellezas naturales, encarnando en esta persona la ley moral y rematando su sistema con extrañas ideas respecto a la muerte y la vida futura» (IV: 724b).

Estas ideas configuran la conducta de Marianela a lo largo de la novela. La posibilidad de que el ciego vea, mediante una operación practicada por el recién llegado doctor Golfín, provoca un sacudimiento tan grande en la muchacha que la lleva a pedir soluciones extremas a María Santísima:

Madre de Dios y mía, ¿por qué no me hiciste hermosa?... Mientras más me miro, más fea me encuentro. ¿Para qué estoy en el mundo? ¿Para qué sirvo? ¿A quién pudo interesar? A uno solo, Señora y Madre mía, a uno solo que me quiere porque no me ve... .. Si sus ojos nacen ahora y los vuelve a mí y me ve, me caigo muerta... .. Señora y Madre mía, ya que vas a hacer el milagro de darle la vista, hazme hermosa a mí o mátame... .. Daré mis ojos porque él vea con los suyos; daré mi vida toda... Lo que no quiero es que mi amo me vea, no. Antes que consentir que me vea, ¡Madre mía!, me enterraré viva; me arrojaré al río... (IV: 724-5).

El rezo —o lamento— de Nela del que hemos entresacado algunas líneas ofrece una especie de anticipo de los momentos decisivos de la novela: el ciego la verá y la muchacha literalmente «caerá muerta»; pero también él verá y amará a otra «grande y hermosa» que tomará su lugar —el real y el soñado— en la vida de Pablo. Esta sustitución no se propone abiertamente en la novela como ocurre en *El Terror de 1824* por el narrador o en *Un voluntario realista* por otro personaje interesado sino que más bien queda sugerida entre las líneas del texto. Son varias las señales narrativas puestas en noción y la primera de ellas es la extraña respuesta que recibe la petición nocturna de la Nela, cuando al día siguiente se le aparece la Virgen en el campo.

En el capítulo XIV se narra este suceso que deja muda a la muchacha. En un despliegue de erudición humorística el narrador devela el misterio de la linda aparecida: la ubica en el modo rafaesco según los prototipos de la pintura religiosa y en la moda pueblerina contemporánea según la ropa («la bella Virgen tenía una corbata azul... y, además, recoge moras silvestres y se las come sin cumplidos de señorita fina. La recién llegada que tanto desconcierta

a la Nela la acompañará primero en sus paseos con el ciego, de quien es prima, y durante ellos se expresa casi tan fantasiosamente como ella), luego manifiesta su deseo de hacerla su igual, su hermana, llevándosela a su casa y educándola; después, y por pasos que se aceleran a partir de la operación del ciego, la señora Florentina sustituye a Nela por completo en la vida sentimental de Pablo. La muchacha fea y raquítica intuye que no tiene otra alternativa que desaparecer y se esconde de sus pocos amigos. El narrador interpreta sus reparos como «la dignidad más puntillosa. *Si Marianela usara ciertas voces habría dicho:*

«Mi dignidad no me permite aceptar el atroz desaire que voy a recibir. *Puesto que Dios quiere* que sufra esta humillación, *sea*; pero no he de asistir a mi destromamiento; *Dios bendiga a la que por ley natural ocupará mi puesto*; pero no tengo valor para sentarla yo misma en él! (IV: 734a; énfasis añadido).

La interpretación del narrador articula lo que el personaje no puede expresar y provee al lector con una clave para descifrar el lenguaje gestual que emplea para expresar su aceptación de su próximo relegamiento en la vida de Pablo y su desplazamiento por la otra, «la que por ley natural ocupará mi puesto»⁹.

La breve escena entre las dos muchachas que concluye con la sorpresiva despedida de Marianela (capítulo XVII) y que ocurre en «el camino de Hinojales, que es el mismo donde la vagabunda vio a Florentina por primera vez» (IV: 735a) resulta incomprensible para la señorita pero no para el lector que ya puede leer en las frases entrecortadas, lágrimas y besos de la Nela, y hasta en su media explicación de por qué no puede ir con ella a ver a Pablo —«La Virgen Santísima lo sabe». Un poco más inteligible para los personajes presentes aunque no del todo es la agonía y muerte de la infeliz, aquejada de una enfermedad misteriosa que la ciencia médica de Golfín no puede ni explicar ni curar; el lector puede intentar una lectura aproximada, apoyándose en algunas señales narrativas del texto.

En esta escena (capítulo XXI) Galdós parece experimentar con las posibilidades expresivas de los gestos, las miradas, los silencios y el grito aislado, como el de Pablo cuando reconoce por el tacto la mano de la Nela (IV: 752-3). En los *Episodios* que acabamos de comentar estos recursos aparecían más bien como apoyos para la expresión verbal; los largos parlamentos retóricos dominaban las escenas y el gesto servía para subrayar lo dicho o, en algunos casos, sintetizar visualmente un mensaje ya explícito. Aquí, por el contrario, se limitan las participaciones verbales a frases cortas o párrafos breves y el lenguaje empleado por el narrador parece forzar los gestos y miradas a comunicar lo que no dicen las palabras o, si es posible, comunicar más de lo que podrían decir las palabras. De hecho, la comprensión racional parece imposible y las palabras fallan: en el caso de Pablo, «era preciso para ello que hubiera descubierto un nuevo lenguaje» y el hombre de ciencia sólo puede decir unas «lúgubres palabras», «¡La mató! ¡Maldita vista suya!».

La agonizante escasamente habla pero comunica más con gestos y miradas. En mejores momentos hallaba su expresión plena en el canto, otra forma no

verbal de comunicación, y ahora, después de «una pausa angustiada, una de esas pausas que preceden las catástrofes, como para hacerlas más solemnes» —el narrador insiste, forzando al texto—, el personaje habla «con voz temblorosa, que en todos produjo trágica emoción» para decir sencillamente, «Sí, señorito, yo soy la Nela» y besarle la mano tres veces con movimientos lentos. Son sus únicas palabras durante la escena y su mímica se torna más parca y expresiva: como respuesta a las ingenuas y dolorosas palabras de Pablo «¡Nela!... Parece que me tienes miedo. ¿Qué te he hecho yo?», la muchacha alcanza el punto culminante de su vida y de la novela:

La enferma alargó entonces sus manos, tomó la de Florentina y la puso sobre su pecho; tomó después la de Pablo y la puso también sobre su pecho. Después las apretó allí, desarrollando un poco de fuerza. Sus ojos hundidos los miraban; pero su mirada era lejana, venía de allá abajo, de algún hoyo profundo y oscuro... Suspiró oprimiendo sobre su pecho con más fuerza las manos de los dos jóvenes... (IV: 753b).

Los gestos de la agonizante hablan de renunciación, de aceptación de su desaparición y sustitución por la otra al lado del señorito. Se trata, ciertamente, de una aceptación de una situación sobre la cual Marianela no tiene control (como es la atracción mutua y unión de dos jóvenes sanos y hermosos) de modo que hay un caudal de resignación patética y amor hacia ambos en la acción convencional de juntar sus manos sobre su pecho y, por lo tanto, de deseos implícitos de bienestar y felicidad matrimonial en el futuro. El «testamento» de que hablan sus gestos parece ser uno de vida en la que, en último término, la sacrificada no tiene parte y así lo sabe y acepta.

Peter Brooks termina su análisis de otro final misterioso que incluye muertes casi incomprensibles con la indicación de que, «for men in the post-sacred universe, the mimesis of sacrifice no longer has clear referents. With the loss of sacred symbolism, only the uncertain constructions of dramatic metaphor remain»¹⁰. Me parece que otro tanto podría decirse de este amargo texto galdosiano y la extraña metáfora dramática que nos ha legado, así como de los dos paneles laterales que completan este tríptico de sacrificio.

Estas tres novelas que comparten la misma configuración narrativa en sus finales se ubican dentro del contexto más amplio de la concepción decimonónica, heredada del romanticismo, del amor ideal (por la patria, por otro ser humano) vivido como devoción desinteresada y sacrificio de sí mismo. Las novelas de Balzac, Dickens, George Eliot, Víctor Hugo y otros, proveen ejemplos abundantes; el folletín y el melodrama se ocuparon de darle difusión mayor, entre públicos de todos los estratos sociales. En este tríptico de 1877-78 Galdós ensayó sus primeras versiones de esa concepción e incorporó a su repertorio de finales posibles uno que tendría variaciones muy importantes en sus novelas posteriores.

NOTAS

¹ Cualquier bibliografía sobre el estudio de los finales debe empezar con los ensayos de Frank Kermode incluidos en *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction* (Oxford, 1966) y el libro de B. H. SMITH, *Poetic Closure. A Study of How Poems End* (Chicago, 1968). Véanse también los trabajos de D. H. RICHTER, *Fable's End: Completeness and Closure in Rhetorical Fiction* (Chicago, 1974); M. TORGOVNICK, *Closure in the Novel* (Princeton, 1981); D. A. MILLER, *Narrative and Its Discontents. Problems of Closure in the Traditional Novel* (Princeton, 1981). Me han sido de particular utilidad los ensayos de L. BERSANI, «Le réalisme et la peur du désir», *Poétique* 22 (1975): 177-195; G. GENETTE, «Vraisemblance et motivation», *Figures II* (Paris, 1969); y entre los galdosistas los trabajos de A. M. PENUÉL, «The Problem of Ambiguity in Galdos *Doña Perfecta*», *Anales Galdosianos XI* (1976), 71-88 y P. B. GOLDMAN, «El trabajo digestivo del espíritu: sobre la estructura de *Fortunata y Jacinta* y la función de Segismundo Ballester», *Kentucky Romance Quarterly* 31 (1984), 177-187, por sus comentarios en torno a los finales de las novelas que estudian.

² «Auguste Comte y Marianela», reproducido en *Vida y obra de Galdós* (Gredos, 1961), p. 197.

³ *Galdós*, 1 (Castalia, 1968), p. 140.

⁴ Cito por la edición de S. DE ROBLES, *Obras Completas* (Aguilar, 1954). En adelante aparecerán la página y columna correspondientes en el texto del trabajo.

⁵ Javier Herrero ve solamente «dignidad sublime» en el personaje en sus últimos momentos, en su interesante artículo «La 'ominosa década' en Los *Episodios nacionales*», *Anales Galdosianos VII* (1972): 107-115.

⁶ «Le Narrateur. Réflexions sur l'oeuvre de Nicolas Leskov», *Oeuvres Choisies* (Paris, 1959), p. 306.

⁷ En el capítulo II de este *Episodio* hay, además, una clara reminiscencia del arranque del capítulo V de la Parte I, titulado «The Wine Shop»: se trata de la escena del vino derramado, ambas de valor simbólico y proléptico.

⁸ *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887* (Princeton, 1981), p. 155.

⁹ Pienso que más que una alegoría optimista de la concepción comtiana de la historia, como ha propuesto Casaldueiro en su clásico ensayo mencionado en la nota 2, esta agri dulce novela sentimental hace referencia a los conceptos darwinianos sobre la selección natural y la supervivencia de los más aptos.

¹⁰ *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (Yale University Press, 1976), p. 107.

