

## LA DESHEREDADA EN LA NOVELA

Leonardo Romero Tobar

Universidad de Zaragoza

La novela que Galdós publicó en 1881 con el título de *La desheredada* es un estímulo de primer orden para los estudiosos de su obra narrativa. Ya sea por las virtualidades artísticas del texto, ya por el significativo lugar que ocupa en la trayectoria de su autor<sup>1</sup>, la crítica de los últimos años ha acumulado un abundante y valioso material interpretativo de la novela que ilumina los repliegues de este texto primordial en la historia de la novela española contemporánea<sup>2</sup>. Contrasta esta atención crítica con la escasa curiosidad que despertó entre los receptores inmediatos a la publicación de la obra<sup>3</sup>. Y, sin embargo, las penetrantes páginas que «Clarín» dedicó a la novela de su admirado amigo sintetizan válidamente los más significativos perfiles de *La desheredada*.

Después de unos párrafos en los que el crítico asturiano comentaba el panorama de la novela del momento, tipificaba los hallazgos de la nueva obra de Galdós en estos datos: «Galdós ha llevado la acción de su novela a la vida de las clases bajas de nuestro pueblo», aunque lo que evita el novelista sea «manchar las páginas de su libro con palabras indecorosas»; señala seguidamente como procedimientos narrativos magistralmente desarrollados en la novela «el arte del diálogo» y lo que al modo de Zola —y de las tendencias generales de la prosa de la segunda mitad del siglo, añadimos por nuestra cuenta— enuncia agudamente como el «subterráneo hablar de una conciencia», y, concluye, elogiando como otro acierto, el que «la acción de esta novela no se complica y desenlaza; la vida de Isidora, como la de don Quijote, como la de Gil de Blas, no depende de una de esas crisis providenciales del teatro, en que bastan veinticuatro horas, una sala decentemente amueblada y cuatro personajes, para resolver, en una especie de microcosmos, del destino del protagonista y de cuanto el autor crió»<sup>4</sup>. Admítase la extensión de la conocida crítica clariniana, no tanto por la autoridad de su autor como, según he indicado, por la agudeza

con que plantea los rasgos característicos de la obra comentada y que marcarán cauce para la «segunda manera» de nuestro novelista.

Añadiré, por mi cuenta, algunas notículas complementarias a la exégesis clariniana, lo que me permitirá llegar al planteamiento de la cuestión que me interesa considerar en este trabajo.

El «difícil arte de hacer hablar a cada cual como debe» —Clarín dixit— tiene en *La desheredada* pruebas de diversa entidad. La novela galdosiana documenta las curiosidades científico-naturales del escritor, registra nuevos usos léxicos en el español de la época —repárese en la adivinadora utilización del término *esperpento*<sup>5</sup> o en la reiteración del definidor apelativo *cursi*<sup>6</sup>—, revela la capacidad de observación lingüística del escritor —pérdida de la interdental fricativa sonora, yeísmo de las hablas populares madrileñas, empleo del tuteo en las situaciones comunicativas de intimidad—, y, lo que resulta más productivo a efectos de la conformación estructural de la obra, despliega dos registros expresivos distintos en el comportamiento verbal de Isidora Rufete: habla cuidada y un punto redicha —entre sus adquisiciones bibliográficas figuraba un Diccionario de la lengua— mientras mantiene la convicción de elevado origen social; verbalización chulesca y avulgarada en el momento en que ha perdido sus ilusiones. Es un hecho distintivo que la misma Isidora admite ante una interpelación de Augusto Miquis: «Yo misma conozco que soy otra, porque cuando perdí la idea que me hacía ser señora, me dio tal rabia, que dije: Ya no necesito para nada la dignidad y la vergüenza. ¿Te enteras?...»<sup>7</sup>.

Menéndez Pelayo aludía, en 1897, a la «peregrina aptitud [de Galdós] para sorprender el íntimo sentido e interpretar las ocultas relaciones de las cosas»<sup>8</sup>. Esta facultad del novelista —documentada desde *La Fontana de Oro*, cuyo capítulo VII se titula adivinadoramente «La voz interior»— ha sido objeto de abundantísimas consideraciones críticas de las que aquí hago gracia. En el complejo edificio de la construcción lingüística de tantas voces interiores que sueñan en el universo galdosiano, nuestra novela ocupa un lugar destacadísimo. No repetiré ahora lo que estudiosos más autorizados han observado sobre este aspecto fundamental en la modernidad narrativa de Galdós. Solamente señalaré dos pasajes en los que encuentro hallazgos propios de las *Gestalttheorie* o la asombrosa explicación de los efectos turbadores que ejerce sobre el curso temporal la proyección de la *durée* vivida por una conciencia en ebullición:

«Constantemente se agitaba Rufete en un ángulo del patio, tribuna de sus discursos, trono de su poder. La pared remedaba las murallas egipcias, porque el yeso cayéndose, y la lluvia, manchando, habían bosquejado allí mil figuras fantásticas»<sup>9</sup>.

«Miraba la hora en los relojes de las tiendas y tabernas. Unos marcaban ya las cuatro; otros, las cuatro menos diez. Nueva confusión. El tiempo estaba también turbado. No sabía si apresurarse o detenerse. No quería llegar ni antes ni después de la hora»<sup>10</sup>.

La «sencillez de la acción» y la sustitución de «las reflexiones que el autor suele hacer» de que también hablaba «Clarín», en la reseña que sirve de guía, están en estrecha dependencia del debatido «naturalismo» español de los años

ochenta. Hoy sabemos que ambas marcas, más que rasgos de escuela literaria son convincentes manifestaciones del proceso evolutivo del género novelesco y que tanto Galdós como «Clarín» supieron interpretar en la teoría y en la práctica. La afirmación que acabo de formular será indiscutida para el creador de Ana Ozores, quizás no lo sea de manera absoluta para el novelista canario. Y, precisamente, al establecer una confrontación con el repertorio de ideas críticas recibidas estoy en condiciones de formular mi contribución.

Suele repetirse que la teoría novelesca de Galdós no se formula sino en contadas ocasiones y más bien referida a los contenidos sociales que a otros aspectos más complejos de la naturaleza del género novelesco. Los textos exhumados y comentados por Shoemaker<sup>11</sup> corrigen parcialmente apreciación tan restringida. Pero, además de las asistemáticas ideas poéticas explícitas que don Benito fue enunciando a lo largo de prolongada trayectoria de escritor, en las propias novelas se manifiestan sólidas ideaciones sobre la esencia y función de la novela, algo que nos muestra la poderosa inteligencia del artista reflexivo que fue nuestro autor y, de modo singular, en los años cruciales en los que deliberadamente buscó otras maneras para su arte de novelar.

Con la indeterminación propia del léxico literario de la época —en unos momentos, el «autor», en otros el «narrador»— Galdós alude expresamente en diversos momentos al narrador de *La desheradada* y a su función de transmisor de noticias que le vienen de su amigo Miquis o de los informes escritos consignados por don José Relimpio. Esta fórmula de modalización narrativa, con su prestigio cervantino, viene a garantizar la *veracidad* de una historia que para el narrador tiene límites acotados. *Veracidad* del material narrativo y eclipse de la omnipotencia del narrador omnisciente eran dos postulados imprescindibles en el programa de trabajo de la novela naturalista a los que el escritor rinde tributo. Los referentes inmediatos de la realidad observada por Galdós pasan a la novela a través del filtro introducido por el propio narrador; es recurso que salva el decoro, pero, al mismo tiempo, es fórmula que transparenta el *modus scribendi* y la teoría novelística del autor. Un comentario del narrador explicita lo dicho:

«Conocido de todo Madrid, este tipo [Gaitica] ha venido a nuestra narración por la propia fuerza de la realidad. El narrador no ha hecho más que limpiar todo lo posible su lenguaje, al transcribirlo, barriendo con la pluma tanta grosería y bestialidad, para no dejar sino la escoria absolutamente precisa»<sup>12</sup>.

«Novela» en la novela.

En varias novelas de los años ochenta Galdós presenta a personajes que hablan de novela de folletín o de novela pura y simple. Sumamente pertinentes a este respecto son los capítulos finales de *El Doctor Centeno* y *Fortunata y Jacinta* y el capítulo inicial de *Tormento*. En esta última y en *El Doctor Centeno* dialogan Felipe Centeno e Ido del Sagrario sobre las disparatadas novelas de aventuras folletinescas. En otro lugar he considerado la ambivalente actitud del escritor ante una especie del relato moderno que le repele y a la que acude en muchas ocasiones<sup>13</sup>, y Robert Ricard ha comentado con agudeza el sentido superficial y profundo que tienen ambos diálogos. El coloquio, camino del

cementerio, que mantienen Centeno e Ido se corresponde formalmente con la conversación que, en idéntico trance, mantiene Ballester y Ponce en el cierre conclusivo de *Fortunata y Jacinta*. Estos últimos personajes son menos precisos en su referencia a modelos narrativos determinados; por contra, desvelan más nítidamente el fondo del problema debatido en los diálogos de tema folletinesco. Se trate de disparatados relatos de aventuras seudohistóricas o de los accidentes biográficos de Fortunata Izquierdo, el problema artístico será siempre el mismo: o la novela es un documento o la novela es un monumento. En *Fortunata y Jacinta* una imagen de hechura gastronómica sintetiza la dicotomía: «y resultando al fin que la fruta cruda bien madura es cosa buena, y que también lo son compotas, si el repostero sabe lo que trae entre manos»<sup>14</sup>.

Las desatinadas peripecias folletinescas constituyen objetos opuestos por el vértice a los inquietantes y reales problemas que aquejan a las gentes que viven en torno al escritor. Además la construcción redonda de una trama de aventuras, al gusto de la novela popular, cerraban en un fanal inaccesible los palpitanes fragmentos de existencia cotidiana que ofrecían las novelas más innovadoras a la altura de 1881. Tan deficitarios balances folletinescos para el proyecto de trabajo de un novelista que pretende representar la «sociedad presente como materia novelable», no le impedían, con todo, adivinar las posibilidades de encantamiento y sugestión que encerraban los relatos disparatados del folletín. En los primeros años de su actividad literaria había manifestado estas contradicciones en artículos críticos, por una parte, y además en la estructura folletinesca de las primeras series de los *Episodios Nacionales*; pero, al llegar la «segunda manera» no se olvida tampoco de la pungente dicotomía. Y *La desheredada* es magnífico terreno de prueba para este debate.

En nuestra obra el término *novela* y otros derivados de la familia son muy abundantes. Cuando la palabra es empleada por Isidora (aun teniendo en cuenta la construcción irónica del lenguaje galdosiano que ha señalado Diane Urey y la doble dimensión del personaje que tantos comentaristas han recordado) el valor es positivo. La palabra significa la única fuente de lectura del conmovedor personaje y de quien el lector sólo conoce otros dos posibles viáticos intelectuales en letra impresa: los *Girondinos* que le había enviado Miquis a la cárcel y el plausible texto, devoto más que virgiliano, al que alude el personaje en réplica a su hermano Mariano: «yo he leído que los soberbios serán humillados y los humildes ensalzados»<sup>15</sup>. Las heroínas de los folletines arquetípicos son el estímulo de su convicción aristocrática: «¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...!, y diciendo esto se le representaron en la imaginación figuras y tipos interesantísimos que en novelas había leído» (...). Cuando adquiere libros sólo compra novelas, del mismo modo que su tío Quijano-Quijada había pasado más de treinta años de su vida dedicado «a la caza, a la gastronomía y a la lectura de novelas».

Desde otro ángulo de valoración, el rechazo de las novelas como fábrica de insensateces e irrealidad está expresado por primera vez y de forma contundente por Encarnación Guillén, la *Sanguijuelera*; «me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas»<sup>16</sup>. Y a partir de ese punto, los delirios del canónigo manchego son novelas para don Manuel Pez, la pretensión de

Isidora son «farsas estudiadas o capítulos de novelas», el aturdimiento de la muchacha en sus prácticas religiosas es «pura novelería» y, como resume Joaquín Pez, «los novelistas han introducido en la Sociedad multitud de ideas erróneas. Son los falsificadores de la vida, y por esto deberían ir todos a presidio». A este lugar irá, en la verdad de la ficción, la falsificadora de su propia vida que es Isidora Rufete.

«Novela», pues, en el texto tiene una duplicidad significativa connotada de forma positiva en unos casos y de forma negativa en otros, del mismo modo que en los diálogos de Centeno e Ido o de Ballester y Ponce se contraponía la grosera realidad aprensible por la experiencia sensorial y la realidad inventada y autónoma que se clausura en su propio discurso.

Sobre esta dicotomía conceptual Galdós construyó una realidad autónoma a la que él llamó y nosotros seguimos llamando novela; una novela que se abre con referencia al «Final de otra novela», título del primer capítulo de la parte primera, y título ambiguo por demás, que tanto se refiere al final de la existencia de Tomás Rufete como a la novela real de otra vida humana que se inicia en el capítulo segundo de *La desheredada*.

Pero si la noción «novela» remite a las formas narrativas del folletín, al documento vivo que es la «tranche de vie» de los naturalistas y a la idea cervantina asumida por Galdós de que la vida es ficción y la ficción es vida, también la presencia de la palabra conlleva la conexión con el universo autónomo de la Literatura y de los otros géneros literarios.

### *Novela y otros géneros*

La huella de citas literarias conforman un primer entramado en el microtexto de *La desheredada*. El lector no oye los pregones del amanecer madrileño que percibe Isidora en su insomnio cincuenta y tantos, pero sí recibe certezas sobre la vigencia de formas de literatura popular, tales como romances de ciego y las candorosas aleluyas propagandísticas que se recuerdan en el entorno del tipógrafo catalán. En la clave culta cruzan algunas alusiones antidrásticas de Oteló<sup>17</sup>, de un conocido verso de Miguel de los Santos Álvarez e, incluso, me atrevo a leer, de las canciones esproncedianas *El reo de muerte* y *El verdugo*<sup>18</sup>. Los ecos verbales y las construcciones cervantinas —del *Quijote*, de *Rinconete* y *Cortadillo* para el apunte de costumbrismo exento que es el capítulo «¡Hombres!»— son, por supuesto, tan abundantes como en las otras novelas de nuestro autor.

Siendo esto importante, creo que es mucho más productivo en la estructura general de la novela el experimento con otros géneros literarios al que Galdós echa mano, en búsqueda de una «nueva manera» para la que, además, estos experimentos ya tenían antecedentes en su propia obra.

Cuatro géneros distintos son, en mi opinión, los que se entrelazan con el discurso narrativo del macro-texto: la gacetilla periodística, el sermón eclesiástico, las cartas y el diálogo.

Sobre la primera forma —presentada a modo de anales en el capítulo— primero de la parte segunda, «Efemérides»— no puedo hacer un análisis deta-

lado sin ponerlo en relación con algunos fragmentos de los *Episodios* en que Galdós acude a parecido recurso. Se trata de una modalidad situada en los arrabales de la literatura —el periodismo— a pesar del pretencioso prestigio con que pretende ampararse al acudir a un marbete de raigambre en la tradición historiográfica.

Reparemos en que la fórmula paródica del sermón eclesiástico que leemos en el capítulo XII de la primera parte —«Los Peces»— se ajusta a las divisiones fijadas para el caso en las venerables *artes praedicandi*. El *prothema*, o cita escriturística, fija el *thema* de la predicación, que tendrá, a su vez, su *thematis divisio* en tres apartados —señalados tipográfica y retóricamente con apelaciones a los oyentes, «amados hermanos míos»— y una *conclusio* que, irónicamente, desplaza la atención de los feligreses al siguiente capítulo. No ahorra el predicador los *exempla* —apuntes sobre miembros de la familia Pez—, las citas de autoridad, las explanaciones con los ejemplos del «santo del día» y los «*exempla sensibilia... animalium sive aliorum*», y que son nada menos que la historia natural de los Peces, anfibios de todas las situaciones y estados posibles de la administración española<sup>19</sup>.

Las cartas y los diálogos, presentados a modo de intervenciones escénicas, son recursos característicos de las novelas galdosianas, singularmente los segundos, que llegaron a generar una modalidad especial configurada en sus cinco novelas dialogadas<sup>20</sup>. La gravitación de estas formas literarias en el mundo novelesco galdosiano es un fenómeno recurrente que, recuérdese lo muy conocido, llegaron a articular cada una de ellas el pequeño ciclo que forman *La Incógnita* —cartas— y *Realidad* —diálogo—.

El análisis de las formas epistolares y de sus diversas funciones en el conjunto de la obra novelesca galdosiana es tema que no puedo abordar por extenso en estas páginas, de igual modo que no me resulta hacedero, en los límites de esta comunicación, puntualizar sobre las abundantes secuencias dialogadas en las novelas de nuestro autor. Quede la advertencia de que ambas formas genéricas fueron manifestaciones prototípicas de las literaturas renacentistas europeas y que su vigencia canónica como formas de expresión literaria alcanzaba aún a los tratados de preceptiva literaria que el estudiante canario manejó en su etapa escolar. Prueba incontestable de lo dicho es el primer empleo cronológico que hace Galdós del modelo dialogal. En *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879) un joven estudiante de los Reales Estudios, aterrorizado testigo de las vesanias de las turbas en las matanzas de frailes de 1834, —mantiene un macarrónico diálogo latino con otro colegial que el narrador explica en referencia a las enseñanzas humanísticas vigentes en la España en los inicios de la explosión romántica (véase el capítulo XXIV de la citada novela).

Los géneros literarios a que he eludido, y que, desde otras perspectivas, deparan pautas inéditas de escritura en la novela española contemporánea, son indicios suficientes de la instalación de *La desheredada* en el territorio autónomo de la Literatura, por supuesto, de los autores y los géneros que Galdós mejor conocía —el periodismo y la oratoria modernos, los diálogos y cartas de la tradición latinista— y sobre los que su magistral capacidad creadora proyectó un efeto de innovación desautomatizadora.

Las novedades que ofrece la novela de Isidora Rufete están en la historia de la narrativa contemporánea; traen al lector un corte palpitante de una tensa vida humana sobre la que mucho más tarde (en *Torquemada en la hoguera*) volverá Galdós de forma elusiva. Pero, al mismo tiempo, las novedades de *La desheredada*, son historia de la literatura en cuanto que el autor incorpora a su texto secuencias que proceden de otros géneros literarios y que acierta con esta confluencia de intertextualidades. Para el específico mundo que es la ficción moderna valen muchos elementos de los géneros antiguos. Entre verosimilitud y escritura desahogada se situaba la poética explícita de los capítulos dialogales que veíamos anteriormente. Entre tradición de géneros literarios y desautomatización de las formas canonizadas se escribe la poética implícita de *La desheredada* cuyo análisis me he limitado a esbozar. Innovación creativa sobre las formas y los pensamientos literarios de la más venerable antigüedad: esta es la otra cara de la «segunda manera» galdosiana.

Diré, para concluir, que —y agudamente se ha hecho notar por los comentaristas— en *La desheredada* ningún elemento, por modesto que sea, es impertinente a la hora de tener su correspondencia en la estructura de la novela. Desde las líneas generales de la composición del texto hasta las imágenes y motivos de menor entidad van entrelazando sus relaciones en un despliegue de múltiples recurrencias que puede y debe ampliarse al conjunto novelístico de nuestro autor. Entre estos elementos menores de recurrencia quiero subrayar uno que hasta ahora, según mis noticias, no ha sido advertido.

La caída de la protagonista —que ya prefiguraba Tomás Rufete en el primer capítulo de la novela— se manifiesta irreversible a partir de la metamorfosis de su comportamiento lingüístico que tiene raíz en su relación con «Gaitica». Según la irónica modalización del narrador éste «era persona notable y acaudalada, hombre de gran mérito, que todo se lo debía a sí mismo, pues, abandonado de sus nobles padres y *desheredado* por sus nobilísimos abuelos (¡miserias y bribonadas del mundo y de la ley!), había tenido que crearse una posición con su ingenio y su trabajo»<sup>21</sup>. «Gaitica», *desheredado* por antífrasis, como Isidora, *desheredada* por las circunstancias y por su propia voluntad de soñar e imaginar. El *desheredado* y la *desheredada* son dos elementos correlativos en el proceso de ironización lingüística que el narrador detiene en un punto en el que el caso humano de la protagonista ha agotado su potencia de imaginar. Con esta caída de Isidora en los viscosos márgenes de la sociedad concluye «esta historia de verdad y análisis» que tantas posibilidades sobre el taller artístico de su autor nos depara.

<sup>1</sup> «Efectivamente, yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino e inaugurar mi *segunda o tercera* manera, como se dice de los pintores», son las palabras memorables de Galdós en su respuesta a la carta de elogio para *La desheredada* que le había remitido Giner de los Ríos. La carta de don Benito fue publicada por M. BARTOLOMÉ COSSÍO, *Galdós y Giner. Una carta de Galdós*, «La Lectura», XX (marzo, 1920) 254-58. SHOEMAKER publicó la carta de Giner en su trabajo *Sol y sombra de Giner en Galdós*, «Homenaje a Rodríguez-Moñino», Madrid, II, 1966, 213-23. Para las relaciones entre los dos personajes: Ch. H. BERKOWITZ, *Galdós and Giner a literary Friendship*, «Spanish Review», I (1934), 64-8. Shoemaker elabora, en el citado trabajo, una hipótesis curiosa sobre el lugar que ocupa *La desheredada* entre las novelas de tesis y las que vinieron más tarde; sobre estas cuestiones: G. DE TORRE, *Nueva estimativa de las novelas de Galdós*, «Cursos y Conferencias», Buenos Aires, 24 (1943-44), 25-32; J. BLANQUAT, *Le naturalisme espagnol en 1882: El amigo Manso de Galdós*, *BHi*, 64 bis (1962), 318-35; G. A. DAVIS, *Galdós el amigo Manso*, An Experiment in didactic Method, *BHS*, 39 (1962), 16-30.

<sup>2</sup> Los estudiosos han abordado distintos aspectos de esta novela como son su posible fondo krausista, la perspectiva histórica y social que sugiere la novela, su inserción en el marco del naturalismo, la compleja significación de la figura de Isidora, los decisivos aportes del diálogo teatral y el estilo indirecto libre, la presencia de la mitología clásica o de los motivos musicales. G. GULLÓN, *Originalidad y sentido de La desheredada*, *AG*, XVII (1982), 39-54, hace atinadas observaciones sobre varios de estos tópicos críticos y puntualiza sobre los estudios de Robert H. Russell, Monroe Hafter, Marie Claire Petit, Edmonn Rodgers, Jennifer Lowe, Frank Durand, M. Gordon, Martha Krow-Lucal, Claire-Nicole Robin, Antonio Ruiz Salvador, Kay Engler y Francisco García Sarriá. A estos trabajos deben sumarse: R. RICARD, *La Desheredada* (1881) et l'oeuvre romanesque de Galdós, «Aspects de Galdós», Paris, P.U.F., 1963, 21-43; CH. C. WRIGHT, *The Representational Qualities of Isidora Rufete's House and her son Riquín in Benito Pérez Galdós' Novel La Desheredada*, *Rfo*, 83 (1971); J. H. HODDIE, *The Genesis of La Desheredada: Beethoven, the Picaresque and Plato*, *AG*, XIV (1979), 27-50; J. M. CABANYI, *The Political Significance of La Desheredada*, *AG*, XIV (1979), 51-8; B. J. DENDLE, *On the supposed Naturalism of Galdós La Desheredada*, «Papers on Romance Literary Relations», ed. H. Chapman Jr., Pennsylvania State University, 1980; B. J. DENDLE, *Isidora, the Mantillas blancas and the attempted assassination of Alfonso XII*, *AG*, XVII (1982), 51-4. Téngase en cuenta además las aportaciones contenidas en los libros de Casaldueiro, Ricardo Gullón y Montesinos.

<sup>3</sup> L. ALFONSO, *La Epoca*, 7-XI-1881; J. ALCÁZAR HERNÁNDEZ, *Del Naturalismo en nuestra novela contemporánea*, «Revista de España», (1882), 106-116.

<sup>4</sup> Los dos artículos que «Clarín» dedicó a la novela se publicaron por primera vez en *El Imparcial* (9-V y 24-X-1882); fueron recogidos en el libro *La literatura en 1881*, Madrid, 1882.

<sup>5</sup> Cf. V. A. SMITH y J. E. VAREY, *Esperpento: some early usages in the Novels of Galdós*, apud. «Galdós Studies», London, Tamesis Books, 1970, 195-204.

<sup>6</sup> R. RICARD, *Art. cit.* (p. 27, nota 24) anota las apariciones del término *cursi* a lo largo de la novela. Para el problema social implicado en este neologismo: E. TIERNO GALVÁN, *Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi*, «Revista de Estudios Políticos», 42 (1952), 85-106.

<sup>7</sup> *La Desheredada*, cito siempre por la impresión de *Obras Completas, Novelas*, Madrid, Aguilar, I, 1970, p. 1.174b. De esta novela, como de la mayoría de los textos galdosianos, precisamos una edición crítica. En nuestro caso es imprescindible el manuscrito de la novela conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid.

<sup>8</sup> M. MENÉNDEZ PELAYO, Contestación al *Discurso* de ingreso de la Real Academia Española, Madrid, 1887.

<sup>9</sup> *Obras Completas*, I, 988a.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, 1.072b.

<sup>11</sup> W. H. SHOEMAKER, *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, 1979.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, 1.158a.

<sup>13</sup> *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Ariel-Fundación Juan March, 1976, véanse especialmente las pp. 162-98.



<sup>14</sup> *Fortunata y Jacinta*, cito por la impresión de *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, II, 1958, 544b.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, 1.153a.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, 1.004a.

<sup>17</sup> «Don José (Aparte y téticamente, coincidiendo en sus expresiones, sin sospecharlo, con Otelo). ¡Oh flor graciosa y bella! ¿por qué has nacido?», *op. cit.*, 1.145b.

<sup>18</sup> «El mundo es un sentina, una cloaca de vicios. En él no hay más que dolor y falsía. Malo es el mundo, mal, malo, malo» (*Op. cit.*, 1.013a); «y clamamos a gritos, sin que nadie nos oiga. Al contrario: a nuestros clamores responden con sus carcajadas y nos llaman pordioseros, envidiosos, y nos desprecian, nos injurian (...)» (*Op. cit.*, 1.153b): léase también el monólogo de Mariano, momentos antes del atentado (*Op. cit.*, 1.166-67).

<sup>19</sup> Cf. la monografía clásica sobre el tema: G. A. OWST, *Literatura and pulpite in medieval England*, Cambridge, 1933.

<sup>20</sup> Para las novelas dialogadas: M. ALVER, *Novela y teatro en Galdós*, «Prohemio», 1-2 (1970); R. GULLÓN, *Galdós, novelista moderno*, Madrid, 1973, 297 y ss.; J. CAMPOS, *Nota sobre dos capítulos de La Desheredada*, «Estudios Escénicos» 18 (1974), 165-72; R. G. SÁNCHEZ, *El teatro en la novela Galdós y Clarín*, Madrid, 1974; M. KROWL-LUCAL, *The Meaning of Theater in La Desheredada*, «Revista de Estudios Hispánicos» (Puerto Rico), IX (1982), 151-56.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, 1.159a.

