

EL TEMA DEL LABERINTO EN *ANGEL GUERRA*

Sadi Lakhdari

El gusto de Galdós por Toledo aparece con evidencia en sus obras. Ya en 1870, el joven autor publica una serie de artículos sobre Toledo, *Toledo. (Su historia y su leyenda)*¹, que describen la ciudad y proponen una explicación histórica y estética basada en la superposición de las capas arquitectónicas. Las *Memorias de un desmemoriado* atestiguan de manera todavía más clara la afición del autor, estableciendo al mismo tiempo una relación estrecha entre la ciudad y *Angel Guerra*, ya que el capítulo dedicado a la novela se titula, *Angel Guerra y Toledo*². El origen de esta temprana afición ha sido subrayado ya por la crítica desde hace tiempo. Marañón en su *Elogio y nostalgia de Toledo* proporcionó detalles muy interesantes sobre las numerosas visitas del novelista a la Ciudad Imperial³. Tanto apego se explica en general por razones estéticas o ideológicas. La riqueza y la belleza de los monumentos, —la catedral, los demás templos y conventos—, los museos, y especialmente las pinturas que apasionaban al autor, explican en parte la atracción galdosiana por la ciudad. Las múltiples referencias a los tesoros artísticos de Toledo, que se encuentran en los artículos o en las obras de ficción de don Benito, justifican la hipótesis de un entusiasmo de índole estético al que se añadiría un interés intelectual, basado en reflexiones de tipo histórico e ideológico. Toledo, antigua capital visigótica, ombligo de España, ha sido siempre la capital espiritual del país, con la particularidad de haber abrigado el desarrollo pacífico de las tres religiones en la Edad Media, tema que trata ampliamente Josette Blanquat en su artículo "Tolède ou l'Eglise de l'avenir"⁴. Toledo simbolizaría una religión tolerante, compatible con el liberalismo.

Berkowitz nos da una información suplementaria extremadamente interesante sobre las raíces antiguas de la afición galdosiana por Toledo, explicando que el joven Benito construyó una ciudad de cartón que representaba Toledo, aunque no había visto nunca imágenes de la ciudad⁵. José Pérez Vidal es más preciso, y al mismo tiempo más prudente, al evocar esta obra realizada en 1851, cuando la familia se encontraba en la finca del Monte Lentiscal, huyendo de la epidemia de cólera.

¹Con piedrecillas, barro, maderas, cartones, cola y otros elementos, va levantando nada menos que un pueblo. Un pueblo de calles muy pinas, casas apiñadas de altos tejados,

fuertes torreones, fosos y puentes levadizos. Sobre el pueblo, una enorme iglesia de traza gótica alza su mole gris y desproporcionada. ¿De qué revista o cartulina para trabajos manuales tomaría Benito el modelo de esta construcción de líneas nórdicas, tan distantes de los caseríos canarios, espaciados, chatos y blancos que le rodeaban? Fue, por lo visto un caso único, de inconsciente romanticismo, dentro de su profusa obra de niño realista y tijebrero”⁶.

No se conoce el origen de la inspiración de esta obra, cuya reproducción se encuentra en el libro de José Pérez Vidal⁷, pero evoca de manera evidente la ciudad medieval de Toledo, dominada por la enorme mole de la catedral. Cual sea la fuente de inspiración del joven artista, revela ya características que desarrollará más tarde en *Angel Guerra*. La obra llama la atención por el aspecto cerrado de la ciudad. La catedral constituye el centro de la aglomeración a la que viene a dominar de manera extraña. Representa la casi totalidad de la ciudad, y las casas minúsculas se apiñan estrechamente en sus flancos escarpados. El conjunto representa una masa compacta, complicada, en la que no se distinguen calles o aberturas. José Pérez Vidal hace observar que este paisaje dista mucho de la experiencia del niño en Canarias. No sería muy arriesgado pensar que está ligado con representaciones inconscientes.

De una manera sorprendente, y a pesar del gusto del novelista, proclamado y subrayado por la crítica, las descripciones de Toledo revisten siempre al principio un carácter desagradable, que corresponde en parte a la impresión sugerida por la obra de 1851. En *Angel Guerra*, los primeros pasos del héroe en la Ciudad Imperial están evocados de la manera siguiente:

“En efecto Angel Guerra tomó el tren de Toledo el dos de diciembre por la mañana. Sus primeros pasos en la histórica ciudad fueron vacilantes, sus horas aburridísimas, conforme al estado de indecisión de su voluntad y al cansancio del viaje. Dio con su cuerpo en una de las detestables fondas toledanas, y por la tarde, después de vagar a la aventura de calle en calle, sentándose a ratos en solitaria plazoleta, o persiguiendo el misterio que precedía sus pasos a la vuelta de cada esquina y en la curva de las retorcidas calles, pensó en la obligación de visitar a sus parientes”⁸.

El narrador insiste constantemente en la antigüedad de las casas y edificios, la soledad de las calles empinadas que forman un laberinto oscuro e inextricable. El héroe se pierde primero por “el dédalo de calles”⁹ en el que da “vueltas al acaso”. No conoce bastante bien “la inextricable topografía” de la ciudad¹⁰ y no sabe “dar un paso sin perderse”¹¹. Angel utiliza al principio los servicios de unos guías que le permiten salir del enmarañado laberinto.

“El mendigo y el *cicerone* suelen ser allí una sola persona. Los chiquillos pobres, y aun los que no lo parecen, dedícanse también, si al salir de la escuela tropiezan con algún forastero, al oficio de guías por el rompecabezas toledano. Guerra utilizó los servicios de uno de éstos, y pudo llegar a donde quería, rodeando la Catedral, y acometiendo después el empinado y tortuoso callejón que sube desde las inmediaciones de la *Posada de la Hermandad* hacia San Miguel el Alto, y enlaza también, por otra calleja inverosímil, con San Justo y San Juan de la Penitencia. El madrileño se vio en una

plazoleta de tres dobleces, de esas en que los muros de las casas parecen jugar al escondite; pasó a la calle del Cristo de la Calavera que culebrea y se enrosca hasta volver a liarse con la del Locum"¹².

La expresión "dédalo de calles" aparece en este pasaje, pero lo encontramos también en la página 349. Antes se habla de "estructura laberíntica y salvaje"¹³ de "barrio laberíntico"¹⁴ en el que vive Leré. La casa de una vecina se compara con una gatera y otra vez con un laberinto¹⁵. Las calles empinadas y tortuosas culebrea, forman madejas que el héroe no consigue desenredar sin la ayuda de los transeúntes¹⁶. La ciudad, es un amontonamiento confuso que figura el mismo caos. Por su antigüedad, la oscuridad que reina por todas partes, lo empinado de las calles que agotan al viajero, presenta un aspecto desagradable, fosco, hostil; hay que acometer los callejones, vencer el cansancio, la angustia suscitada por lo áspero de la ciudad y sobre todo su carácter impenetrable. Se transforma en emblema del misterio, en rompecabezas para el espíritu extraviado. La ciudad infunde un sentimiento de horror que angustia al viajero cuando llega y que puede aparecer también cuando está perdido por los callejones que ladean el abismo.

La ciudad solitaria, está descrita ya en 1870 en *Toledo. (Su historia, su leyenda)* como una ciudad muerta, siniestra y laberíntica, situada en un paisaje grandioso, pero salvaje y terrible.

"El paisaje que le rodea es de lo más sombrío que se ha ofrecido a las miradas humanas. Es un desierto; pero no el desierto de las grandes llanuras que engaña la vista y adormece el espíritu por su tranquila monotonía; es ese desierto de los anacoretas, lugar escogido por el ascetismo entre los más horribles de la tierra, páramo de asperezas y peñascos continuamente ensordecido por vientos espantosos, propio para aquellarres y otras asambleas del mismo jaez, lugar de magias y conjuros, de pesadillas místicas y enajenaciones teológicas, escenas donde la imaginación se complace en colocar a los misántropos de la religión, *El mágico prodigioso y El condenado por desconfianza*"¹⁸.

Notamos de paso la gran homogeneidad de las obras galdosianas. Ya en 1870, el autor establece una relación estrecha entre el paisaje de Toledo y una serie de actividades irracionales, religión y misticismo, brujería y magia, que anuncia y explica el que el novelista haya escogido la ciudad de Toledo como escenario de *Angel Guerra*. El lector está sorprendido por la evocación sombría del paisaje; su carácter romántico es innegable, pero, al mismo tiempo, percibimos cierta exageración hiperbólica que proviene de un sentimiento proyectado sobre el paisaje y la ciudad, sentimiento tal vez suscitado, o recordado, por este espectáculo. La ciudad tiene un aspecto fúnebre; está casi muerta, es incómoda, inhospitalaria, triste.

"Ciudad del recogimiento y la melancolía, cuyo aspecto abate y suspende el ánimo a la vez, como todas las ilustres tumbas, que no por ser suntuosas y magníficas dejan de encerrar un cadáver"¹⁸.

Angel Guerra experimenta los mismos sentimientos durante sus paseos por la histórica ciudad. La apariencia miserable o salvaje de Toledo, los abismos que se adivinan a cada paso, suscitan el horror, mezclado con un sentimiento de curiosidad intensa.

“Las excursiones nocturnas dejábanle con ganas de ver a la luz del día lo traslucido entre las sombras de la noche. “¿Qué serán estos muros altísimos? —se preguntaba—. Esta vertiente espantosa, a qué abismos conduce?”¹⁹.

La curiosidad está casi siempre ligada al horror. Los abismos profundos, la soledad, las ruinas, el paisaje, todo contribuye a infundir un espanto lleno de curiosidad. El carácter peligroso de la ciudad, figurada como un laberinto oscuro, se impone progresivamente. Aparece en un episodio situado en la segunda parte, en el que don Pito, perdido en la maraña de las calles, se encuentra preso como en una ratonera.

“Retirábase (Angel Guerra) por Santo Tomé y el Salvador, cuando al atravesar la cuesta de la Portería oyó una voz que clamaba como quien pide socorro. El sitio era solitario, fosco, siniestro, apropiado a los tapadijos galantes y a los acechos de la traición; la calleja se replegaba en la más intensa oscuridad, y sólo al medio de ella, traspasado el segundo recodo, distinguíase a lo lejos la lucecilla de un farol volcado como a cinco varas del suelo delante de un Cristo que llaman de la *Buena Muerte* con melena y enaguillas, en mohoso nicho cubierto de alambra. Avanzó en seguimiento de la triste voz hasta llegar a un espacio irregular formado por las tapias de Santa Ursula y los paredones de la casa de los Toledos, plazoleta para quien no sepa encontrar los pasadizos o callejones, que más bien son grietas, por los cuales tiene que escurrirse el transeúnte”²⁰.

Don Pito califica luego la plaza de “hoyo maldito”²¹; las calles son “agujeros de ratas”²², es decir que pasamos de la metáfora del laberinto a la de la trampa. Las dos se superponen en una evocación angustiosa que está relacionada con el mar.

“¡Y qué tinieblas, qué soledad! Ni en medio de la mar”²³.

El laberinto cerrado, la ratonera, están asociados con un espacio infinito, totalmente abierto, como en obras de Borges, en las que el desierto se compara con un laberinto abierto. Los contrarios, el infinito y lo finito-cerrado, vienen a equipararse. Las reacciones de don Pito exageran los sentimientos de Angel, a causa del alcohol ingerido. Esta característica permite al autor intensificar sentimientos que difícilmente podía atribuir a su héroe. Los afectos desplazados, marcadamente desagradables, provienen para el psicoanálisis, de fuentes bastante claras. De las evocaciones precedentes, resulta que la ciudad de Toledo representa de manera evidente el seno materno. La topografía compleja, el laberinto, la oscuridad, figuran típicamente el vientre de la madre. La angustia experimentada por los personajes, tan exagerada a veces, se refiere primero, al nivel edipiano, a la angustia suscitada por el sexo de la mujer, como lo revela muy bien la evocación del “horror”, y particularmente el horror despertado por la vista de los abismos, o de las hendiduras y grietas. Se refiere también, a un nivel más arcaico, a las angustias despertadas por los fantasmas de regresión intra-uterina. El deseo de regresión se acompaña en efecto de una angustia muy fuerte, ya que significa la aniquilación del individuo, que vuelve a recorrer al revés el camino que lo separa de su nacimiento. La elección de Toledo para la representación de tal fantasma se explica por su relación con los orígenes de la Patria. Toledo, antigua capital, ombligo de

España, está constantemente relacionada con lo viejo, lo primitivo, el origen histórico y religioso. En el pasado remoto de la ciudad, se mezclan lo real y lo maravilloso, la historia y la leyenda, como en la historia del individuo.

Esto aparece también al nivel de la ficción, ya que todos los personajes que vivían en Madrid en la primera parte de la novela, regresan a Toledo para volver a la tierra de sus antepasados. Los padres de Guerra son de Toledo, como Leré; doña Catalina de Babel es de Barga. Todos vuelven a sus raíces, a la tierra que los vio nacer. En la novela se verifica también un regreso a la tierra, a la vida en el campo: el cigarral de Guerra, o el pueblo de Casiano al que van a establecerse doña Catalina y su hija Dulce. Doña Catalina habla muy a menudo de la casa en que nació y se crió, "donde todo era abundancia"²⁴. Del mismo modo, Guerra alude a la casa de Teresa Pantoja, una pariente alejada, cuya casa está situada significativamente en la calle del Locum, como si fuera un pequeño paraíso en el que vuelve a disfrutar de la paz y de la tranquilidad.

"A Guerra, en efecto, parecióle aquello el Paraíso. ¡Qué silencio, qué paz! Podría creer que un fabuloso hipógrifo le había transportado, en un decir Jesús, a cien mil leguas de Madrid"²⁵.

Este rincón arqueológico, como lo llama el héroe, le recuerda un mundo inocente y patriarcal.

"La cena fue tan clásica como familiar, compuesta de las inmemorables sopas de ajo, acartonaditas, el huevo, el guisado de carnero y ensalada, minuta o documento gastronómico que ya no debía de ser nuevo en tiempo del arrianismo. Sirvióla Teresa con diligencia y aseo. Los cubiertos traían a la memoria industrias que fenecieron y las servilletas raspaban poco menos que papel de lija. Perto todo era limpio, inocente, patriarcal, y constituía para el adevnedizo un mundo enteramente nuevo"²⁶.

Los personajes tienen la impresión de haber vuelto a su infancia. El corto viaje de Madrid a Toledo significa para ellos un salto hacia sus primeros años, a una época de abundancia y sencillez edénica. El mito de la Arcadia acaba perfilándose claramente en uno de los últimos capítulos consagrado a la vuelta a Barga. Vemos, pues, que los sentimientos experimentados durante esta regresión simbólica son contradictorios. Por una parte alegría, ligada con el recuerdo de satisfacciones primitivas, siempre asociadas con la oralidad, por otra parte angustia y horror de una regresión que supone la fusión con la madre, y luego la destrucción del ser. La pérdida de la temporalidad y del sentido de la orientación corresponden a una sensación penosa de pérdida de la conciencia, de disolución, que marca el punto último de la experiencia regresiva. Pero Angel no se deja seducir por los placeres dudosos de la regresión temporal; consigue romper el encanto y rebasar los deseos de fusión, dando a su experiencia un tinte iniciático.

Los consigue encontrando un sentido a la confusión, al caos laberíntico de la ciudad; y lo hace de dos modos diferentes, llegando así al plano simbólico. Podemos encontrar en la novela, dos maneras de organizar el caos, gracias a un movimiento horizontal, y a otro vertical. El héroe consigue primero orientarse espacialmente en el laberinto encontrando el

sentido de este "ovillo", término que remite a la leyenda del Minotauro; además el hilo del sentido así encontrado remite también al mito, relacionado con los orígenes, ya que mito significa etimológicamente hilo. Angel consigue vencer su miedo inicial a la ciudad laberíntica; empieza por perderse con gusto en sus calles, y luego a dominar el rompecabezas, dándole un sentido, al mismo tiempo que encuentra el sentido, es decir la salida. El miedo de perderse por el dédalo deja paso al gusto de encontrar la salida del laberinto. Orientarse en las calles era una pesadilla, que se transforma luego en un juego agradable y excitante que adquiere sentido y se compara con un rompecabezas.

"Porque su ocupación única, en los días primeros, fue vagar y dar vueltas, recreándose en el olor de santidad artística, religiosa y nobiliaria que de aquellos vetustos ladrillos se desprende, su placer mayor perderse sin guía ni plano, jugando con el ovillo revuelto de las calles. De noche, el misterio y la poesía resaltaban más que a la luz del sol. Las puertas erizadas de clavos, la desigualdad infinita de planos, rasantes y huecos; las fachadas con innumerables dobleces, las rejas, las imágenes dentro de la alambraera y con lamparilla, los desfiladeros angostos, entre muros que se quieren juntar; los cobertizos y travesías empinadas, la soledad, la sombra distribuida en masas caprichosas, avivaban más en el espíritu del vagabundo la impresión de leyenda dramática o de histórico lirismo. En sus primeras caminatas, la planimetría de la ciudad érale desconocida; pero pasando y revolviéndose de Norte a Sur y de Levante a Poniente, empezó a orientarse, fijó los grupos de edificios más visibles, las torres y cúpulas, y de este modo pudo dominar el sentido de las calles, y entenderlas como signos de endiablada escritura, que se va comprendiendo después de pasar por ella los ojos una y otra vez. Sale ahora este vocablo; después aquel; se despeja parte de una cláusula; luego se trasluce una frase íntegra, hasta que interpretados, llégase a leer de corrido todo el conjunto de garabatos"²⁷.

El acceso al plano simbólico está representado aquí de manera particularmente clara²⁸. El laberinto significa el enigma primordial. Encontrarse en el dédalo equivale a vencer este enigma, a salir del caos, encontrando el sentido, y dando un sentido a lo informe. El conocimiento de la ciudad viene a figurar el acceso a todo conocimiento, es decir al registro simbólico. Lo inverosímil se transforma en algo claro, legible, ordenado relativamente a unos puntos de referencia fijos. El héroe consigue reducir la sucesión aparentemente infinita de rincones y recodos en los que todo se parece, donde sólo hay lo mismo, orientándose y guiándose sobre los edificios más elevados, torres, cúpulas, etc... El relieve adquirido le permite distinguir las diversas partes de la ciudad y leerlas como si se tratara de un texto escrito en jeroglífos. La comparación entre la orientación y la lectura remite a la primera experiencia del lenguaje que permite superar la fusión con la madre.

La metáfora del laberinto en el que el héroe consigue orientarse sirve en parte para figurar una experiencia iniciática. Angel Guerra se inicia logrando encontrar el sentido, gracias a un hilo figurado, un mito, lo que le permite superar el misterio. Se trata en efecto de la figuración de una experiencia mística, en el sentido etimológico, es decir relacionada con los misterios. Pero no se trata de una experiencia mística tal como se concebía en la antigüedad o en las religiones monoteístas. La aventura es individual, y en parte inconsciente. La figura del

laberinto no es mera figura retórica, ni posee tampoco únicamente un valor simbólico que remite a las tradiciones esotéricas. Volvemos a encontrar el tema en un sueño de Víctor Cadalso en *Miau* escrito en 1888, muy poco antes de *Angel Guerra*.

"Por fin se durmió, y tuvo una pesadilla semejante a otras que en los casos de agitación moral turbaban su descanso. Soñó que iba por una galería muy larga, inacabable, con paredes de espejos, que hasta lo infinito repetían su gallarda persona. Iba por aquel inmenso callejón persiguiendo a una mujer, a una dama elegante, la cual corría agitando con el rápido mover de sus pies la falda de crujierte seda...."²⁹

Víctor se encuentra perdido en un laberinto infinito, tema al que alude el narrador de *Angel Guerra* al evocar las pesadillas constitutivas de su héroe.

"[...] pues cada persona tiene su manera especial de soñar y su pesadilla que podríamos llamar constitutiva. Hay quien sueña que va por galería interminable, buscando una puerta que no encuentra nunca; hay quien se cae en un pozo y quien corre desalado detrás de su propia sombra llevando los pies metidos en los bolsillos"³⁰.

Estar perdido en el laberinto es una pesadilla horrible, probablemente soñada por el autor, relacionada con un sueño típico de caída. Es decir que todos estos temas remiten a la fusión con la madre, generando angustia. El tema de los espejos del laberinto de Víctor o de la sombra se relaciona con una fascinación imaginaria característica de una fase anterior al acceso, al registro simbólico, que corresponde con la multiplicación de lo idéntico, con la ausencia del otro. Falta un elemento mediador, que permitiría el acceso al plano simbólico.

En su texto de 1870, Galdós resume toda la temática relacionada con el laberinto en la evocación de un monumento desaparecido que imagina, El Cristo de la luz.

"¡Qué bello debía ser aquel pequeño recinto, dividido en nueve espacios por arcos y ventanas, que transmitían la luz descompuesta y templada por la viveza y la variedad de tan vistosos ornamentos! Aquel interior es una jaula, donde la exactitud geométrica, unida a las combinaciones del decorado, formarían un espectáculo de encantadora confusión, semejante a la que nos causan esas figuras lineales con que han adornado sus admirables azulejos. Es un verdadero recinto de encantamiento, un pequeño laberinto desarrollado en las tres dimensiones, algo de rompecabezas, un juguete ingenioso para dar tortura al entendimiento, una sencillísima forma, que viene a ser, por la combinación de su líneas, la más complicada y múltiple"³¹.

El pequeño edificio es a la vez una especie de jaula, como la jaula de la primera pesadilla constituida de Angel Guerra, pero también el lugar de un espectáculo encantador y misterioso. Es a la vez ordenado y confuso, caótico pero legible al fin; procura un placer ambiguo, mezclado de dolor. Es un espectáculo que da tortura al entendimiento; juego intelectual, saber que procede del placer de ver una obra estética y enigmática. El enigma se relaciona otra vez aquí con el enigma primordial, que remite a la madre, a la concepción, (la cifra nueve no viene mencionada por casualidad), y a los fantasmas de la escena primitiva

que tratan de satisfacer la curiosidad infantil. Esta curiosidad aparece constantemente en *Angel Guerra*, donde la ciudad de Toledo es un enigma en sí, un enigma que hay que adivinar, penetrando en las capas escondidas de la estratificación arquitectónica, como en la investigación arqueológica, a la que se dedica el canónigo Palomeque.

Está íntimamente ligada con una pulsión parcial, la de ver, potentísima en el caso de Galdós, como es sabido. Supone también una transgresión, ya que se trata de penetrar en un lugar a todas luces prohibido, lo que le proporciona en parte este aspecto peligroso.

Como ciudad de los orígenes, Toledo encierra el pasado en su seno, y la contestación a las preguntas sobre estos mismos orígenes. La Imperial Ciudad es el resultado de una superposición de capas arquitectónicas que corresponden a cada uno de los períodos de la historia de España. El misterio, constantemente sensible en la ciudad, proviene de las leyendas que impregnan el ambiente y del recuerdo de las lecturas del héroe; proviene también de la presencia subterránea de vestigios múltiples. Lo visible encubre una cantidad mucho mayor de restos invisibles. La ciudad guarda la huella de un pasado prestigioso, casi mítico. Cada monumento, cada casa, hasta la más humilde, puede esconder un parte de otra construcción desaparecida desde hace tiempo. Armado de "un pico demoledor", Palomeque se ataca a los muros de la pensión, donde vive también Guerra, para descubrir los vestigios de un suntuoso alcázar antiguo. A partir de una piedra, reconstruye el pasado arquitectónico e histórico de la ciudad, como el paleontólogo.

"Además de estos vestigios, hay otros muchos que corroboran mi tesis, pues en el barrio que habitamos y en nuestro propio domicilio voy descubriendo las esparcidas piezas del esqueleto de aquellos suntuosos alcazares"⁵².

Palomeque reconstruye lo antiguo, gracias a unos restos, por un método científico y poético a la vez que no carece de belleza ni de utilidad, nos dice el narrador⁵³. Se dedica a un trabajo de reconstrucción minuciosa que le permite restablecer la continuidad con un pasado remoto. Consigue sacar a la luz lo invisible, lo escondido, que simboliza lo inconsciente, ligado con el pasado individual y colectivo. Los esfuerzos de Guerra tienden al mismo resultado de manera diferente. Sus reflexiones y sus afanes místicos lo acercan a un mundo ultra sensible, equivalente a éste.

"Por de pronto reconocía que en el mundo de nuestras ideas hay zonas desconocidas, no exploradas, que a lo mejor se abren, convidando a lanzarse por ellas; caminos oscuros que se aclaran de improviso; atlántidas que, cuando menos se piensa, conducen a continentes nunca vistos antes ni siquiera soñados"⁵⁴.

El mundo invisible, relacionado en la novela con lo espiritual, viene a representar el inconsciente, con una clara intuición, basada en conocimientos científicos⁵⁵. Estos continentes nuevos, Atlántidas perdidas, anuncian en efecto el descubrimiento casi contemporáneo del inconsciente por Freud. La figura del laberinto nos permite pues aclarar la significación de Toledo en la obra de Galdós, e intuir las causas sobredeterminadas de la elección de la Ciudad Imperial como escenario de la novela.

Notas

¹ *Toledo. Su historia y su leyenda* publicado en las *Obras inéditas*, Madrid: Renacimiento, volumen VII, s.f. pp. 33-201. Primera publicación en la *Revista de España* de Madrid, de dos artículos titulados "Las generaciones artísticas en la ciudad de Toledo", XII, nº 50, 1870, pp. 209-239, y XV, nº 57, 1870, pp. 62-93.

² *Memorias de un desmemoriado*, "Angel Guerra y Toledo", O.C., Madrid: Aguilar, pp. 1452-1454.

³ Gregorio Marañón, *Elogio y nostalgia de Toledo*, recientemente editado de nuevo en la colección Austral, Madrid: Espasa Calpe, 1983.

⁴ Josette Blanquat, "Tolède et l'Eglise de l'avenir dans *Angel Guerra*", *Actes du Congrès National de Littérature Comparée*, Poitiers, 1965, pp. 150-167.

⁵ Chonon Berkowitz, *Galdós. A Spanish Liberal Crusader*, Madison: University of Wisconsin Press, 1948, p. 23.

⁶ José Pérez Vidal, *Galdós en Canarias*, Madrid: El Museo Canario, 1952, p. 69.

⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸ *Angel Guerra*, Madrid: Hernando, 1970, p. 241.

⁹ *Ibid.*, p. 242.

¹⁰ *Ibid.*, p. 243.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 243.

¹³ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴ *Ibid.*, p. 250.

¹⁵ *Ibid.*, p. 260.

¹⁶ *Ibid.*, p. 342.

¹⁷ O.C., T.3, Madrid: Aguilar, 1971, p. 1.345.

¹⁸ *Ibid.*, 1.347.

¹⁹ *Angel Guerra*, p. 253.

²⁰ *Ibid.*, pp. 317-318.

²¹ *Ibid.*, p. 318.

²² *Ibid.*, p. 319.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 345.

²⁵ *Ibid.*, p. 245.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 253.

²⁸ Me refiero a la distinción entre los registros, real, imaginario y simbólico, según la concepción de Lacan, una de las aportaciones más valiosas y fecundas del psicoanalista francés.

²⁹ O.C., T. 2, Madrid: Aguilar, 1970, p. 1.018.

³⁰ *Angel Guerra*, p. 89.

³¹ O.C., T. 3, p. 1.352.

³² *Angel Guerra*, p. 304-305.

³³ *Ibid.*, 307.

³⁴ *Ibid.*, p. 269.

³⁵ La precisión de la documentación médica de Galdós ha sido estudiada por varios críticos, muchos de ellos son médicos como Florencio L. Pérez Bautista, que publicó *El tema de la enfermedad en la novela realista española*, Salamanca, 1972. Existe también una tesis doctoral de Farmacia de María Luisa Vozmediano Hidalgo, *Las ciencias médicas a través de las novelas de Don Benito Pérez Galdós*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1975. En mi tesis, *Les Rêves dans les romans de Benito Pérez Galdós*, leída en 1982 (Paris IV-Sorbonne) y en una tesis sobre *Angel Guerra* casi terminada, estudio este aspecto importante de la inspiración galdosiana, en relación con la observación clínica y los presupuestos ideológicos consiguientes.