

“EL PESIMISMO DE GALDOS
EN *FORTUNATA Y JACINTA*:
NATURALISMO *VERSUS* REALISMO
EN LA CONFIGURACION SIMBOLICA
DE MAXIMILIANO RUBIN”

Enrique Jesús Rodríguez Baltanás

En los últimos años, *Fortunata y Jacinta* es, sin duda, la novela de Galdós que más ha gozado del favor de los lectores y del interés de la crítica. De hecho, *Fortunata y Jacinta* parece haberse convertido en la obra más representativa y magistral de la novelística del autor canario. Bien es verdad que ya Don Marcelino Menéndez y Pelayo, en la temprana fecha de 1897, había sentenciado que, con respecto a otras novelas de Galdós, era esta “cual majestuosa encina entre árboles, árboles menores” y que “*Fortunata y Jacinta* es uno de los grandes esfuerzos del ingenio español en nuestros días”¹. Pero no menos cierto es que ya desde temprano se apuntaron defectos, como su excesiva extensión o su prolijo detallismo² y que hasta hace no mucho han prevalecido juicios mucho menos favorables e incluso francamente negativos. Así, por ejemplo, en 1956, crítico tan solvente por otro lado como José M^a Valverde aventuraba la siguiente hipótesis: “El argumento de *Fortunata y Jacinta* nos da la sensación de haber sido improvisado a medida que el libro se escribía”³. Y otro no menos respetable crítico y profesor, Donald L. Shaw, siente que *Fortunata y Jacinta* divaga mucho, achacándole, entre otras cosas, que los capítulos “tienden a convertirse en episodios independientes”⁴.

Pero hace tiempo que estos reparos han cedido el paso a los abiertos elogios, y ello es fruto del esfuerzo de comprensión crítica de que se ha beneficiado la obra en estos últimos años. No es extraño así que al afirmar la vigencia y el porvenir de *Fortunata*.... Pedro Ortiz Armengol, excepcional conocedor de la novela, pueda sintetizar en estas pocas líneas lo que es un amplio consenso de la crítica galdosiana actual:

“Ninguna novela tan compleja salió de la pluma de su autor, que fue capaz de levantar un poderoso escenario en cuyo primer plano se despliega una panorámica de los amores humanos de una densidad difícilmente igualable. Y en cuyo segundo término se percibe un fondo social de excepcional precisión, referido a aquella época, y con proyección sobre las que siguen. Detrás de cuyo telón se ve un tercero con un fondo histórico que se refiere a un excepcional momento de crisis de la sociedad española. Y, detrás aún, otros telones entre lo que no hemos de olvidar el paisaje urbano y costumbrista de la

ciudad donde *Fortunata y Jacinta* tienen su asiento. Y todo ello envuelto en saberes y menesteres de toda condición, bien ciertos y representativos"⁵.

Se comprenderá, pues, que tras las lecturas, interpretaciones y análisis que ilustres críticos le han dedicado, resulte difícil y arriesgado volver de nuevo sobre la intención y sentido de la novela. Empero la complejidad de significados que toda obra maestra encierra nos impele a realizar, a partir del examen cuidadoso y detenido de las conclusiones de los estudios anteriores, una nueva aproximación a la entraña de la significación ideológica, histórica y literaria de esta crucial novela.

Nuestra aproximación parte de la constatación del simbolismo de la acción y de los personajes en la novelística de Galdós, en general, y en *Fortunata y Jacinta* en particular, hecho reconocido por la mayoría de los estudiosos de la obra galdosiana. Dicho simbolismo es relativamente claro y hasta simple en aquellas novelas en las que se establece un único triángulo, con una mujer que simboliza España disputada por dos hombres que representan respectivamente, la Reacción y el Progreso, lo Viejo y lo Nuevo. Así sucede ya en una novela tan temprana como *La Fontana de Oro* (1867-1868), tal como ha sido agudamente observado por Joaquín Casaldueiro: "...las luchas de personas consanguíneas representan las luchas entre españoles, el amor de Lázaro por Clara, el de los liberales por España, la cual está aherrojada por la educación, los reaccionarios, errores, hipocresía, fanatismo —las tres Porreño—..."⁶. Así sucede también, por ejemplo, en *Doña Perfecta* (1876), donde el triángulo queda establecido entre los personajes de Doña Perfecta (en cuyo bando milita el pretendiente reaccionario, Jacinto), Rosario y Pepe Rey: "Al memorismo de Jacinto y a su retórica se opone el espíritu crítico y observador de Pepe Rey. Son los dos tipos de ciencia, los dos conceptos del mundo —el medieval y el moderno— que tratan de conquistar a Rosario: la España actual, en manos de la Intransigencia y el Fanatismo: Doña Perfecta"⁷. Y, por citar un último ejemplo, en la Segunda Serie de los *Episodios Nacionales*, como escribe también J. Casaldueiro, "dos hermanastros, uno de ellos ilegítimo, simbolizan la dualidad de España a partir de la vuelta al trono de Fernando VII. Salvador Monsalud, el hijo ilegítimo, representa el espíritu liberal; Gabriel Navarro, de apodo Garrote, el espíritu absolutista. Jenara —bella, apasionada, fanática, intransigente, estéril—, la España tradicional. Soledad —dulce, callada, atenta, activa, caritativa— es el símbolo de la España futura"⁸.

Idéntico simbolismo de la acción y de los personajes podemos apreciar en *Fortunata y Jacinta*. Así lo pone de relieve Pedro Ortiz de Armengol en su magistral ensayo "Vigencia de Fortunata": "Su hermosura, [la de Fortunata], su sinceridad innata, su ausencia de reflexión, le hacen víctima de sí misma y de la estructura social entonces vigente y constituye un ejemplo más —y sin duda la imagen más lograda— de un símbolo nacional claro y evidente, que Galdós gustó de tratar, en su fórmula tan repetida de una Mujer-España, alrededor de la cual unos Hombres-Idea viven y se agitan"⁹. Fortunata es, pues la mujer pueblo, la Mujer-España. Los hombres idea son, fundamentalmente, dos: Juan Santa Cruz y Maximiliano Rubín. Ambos son burgueses, pero mientras Santa Cruz representa la alta burguesía, y se constituye en "símbolo de la burguesía madrileña presta a traicionar al pueblo en nombre del orden y de la moderación"¹⁰, Maxi Rubín encarna en la novela a la pequeña burguesía intelectual que abrazó los ideales pedagógicos del krausismo y del institucionismo: "El eje

novelístico recae durante la segunda parte en la pequeña burguesía, en la familia Rubín¹¹. Son estas dos fuerzas las que se disputan a *Fortunata*, cada una de ellas con diferente intención y distintos procedimientos.

Ya el conflicto no está entre la España feudal, oscurantista, abiertamente reaccionaria y tradicionalista y la burguesía liberal —como en *Doña Perfecta*, o como en la Segunda Serie de los *Episodios*— sino entre dos alas de la propia burguesía, diferentes entre sí, pero en el fondo no tanto, pues ambas tratan al pueblo —a *Fortunata*— como objeto, sin llegar jamás a considerarlo sujeto, dotado de libre capacidad volitiva y de autonomía axiológica. Y el conflicto que los personajes viven es un conflicto indisolublemente unido a la Historia. Como ha puesto de relieve Francisco Caudet, “a la estructura profunda de *Fortunata y Jacinta* no es posible llegar *quitándole Historia*, sino estudiando y analizando la Historia que Galdós —por algo será— ha puesto en su novela”¹².

Efectivamente, la novela traza el arco que va desde las esperanzas despertadas por la Gloria al aterrizaje en la realidad desengañada que representa la Restauración. La constatación y la conciencia de este fracaso es, quizá, en *Fortunata y Jacinta* más aguda y explícita que en otras novelas del autor; la recusación e invalidación del sistema político de la Restauración, más dura. Como muy certeramente lo señaló el profesor Jover Zamora: “No extraña, pues, que el más profundo y desgarrador ataque de Galdós a cuanto en la Restauración hubo de hipocresía institucionalizada, de menosprecio de un pueblo marginado por unas clases dirigentes que valían menos que él, no se encuentra en Cánovas, obra evidente de un hombre de partido, sino en *Fortunata y Jacinta*...”¹³.

El balance, a este propósito, que la historiografía actual hace de la Revolución del 68 puede resumirse tal y como lo hacía Francisco Caudet:

“La Revolución de Septiembre de 1868, la Gloriosa, fue la culminación de un proceso histórico que se remontaba al siglo xviii. Este proceso tenía que ver con la difícil modernización de España. Pero esta revolución de 1868 pudo haber sido, en el ámbito político y cultural, la esperada oportunidad de incorporación a la modernidad [...]. Más, en lo que concierne a la política, los hombres que llegaron al poder en 1868 no entendieron la realidad del país, no estuvieron a la altura de la responsabilidad histórica que les correspondió asumir. Los políticos progresistas que sustituyeron en el poder, en 1868, a los moderados y a la Unión Liberal, los valedores de la monarquía isabelina durante casi treinta años, se mostraron incapaces de encontrar las soluciones a los problemas que habían heredado del régimen contra el que se habían pronunciado”¹⁴.

Galdós, por su parte, ante la Revolución de 1868, mantuvo siempre una dualidad irreductible en cuanto a su valoración y significación histórica, dualidad que ha hecho notar el profesor Jover Zamora: “... nosotros advertimos en las novelas galdosianas forjadas por los años en torno a 1890 la fijación de dos elementos, aparentemente contradictorios, que significarán para siempre la actitud de Galdós hacia el 68. Por una parte, una no traicionada identificación con su aliento idealista, humanitario, liberal y democrático, popular; una repulsa ética de la Restauración desde el contraste de un humanismo popular espontáneo con cuyos motivos se manifiesta Galdós identificado vital y efectivamente. Por otra parte, el escepticismo racional que brota de la conciencia de un fracaso; de que lo que se hizo no fue,

realmente, una revolución, y de que la revolución verdadera, tenaz e inciertamente profetizada para un futuro lejano, estaba por hacer"¹⁵. Esta "revolución verdadera, tenaz e inciertamente profetizada para un futuro" es precisamente a lo que alude con nostalgia y melancolía Maximiliano Rubín —a quien, con todo derecho, consideró Sherman Eoff siguiente en importancia como personaje tras el de la propia Fortunata¹⁶— cuando, en el párrafo último de la novela, toma el infeliz conciencia de su amarga derrota:

—¡Si crearán estos tontos que me engañan! Esto es Leganés. Lo acepto, lo acepto y me callo, en prueba de la sumisión absoluta de mi voluntad a lo que el mundo quisiera hacer de mi persona. No encerrarán entre murallas mi pensamiento. Resido en las estrellas. Pongan al llamado Maximiliano Rubín en un palacio o en un muladar... lo mismo da". (II, pp. 541-542)

Pero Maxi no es un personaje sin culpa. Los principales causantes de su derrota en el intento de enamorar a Fortunata han sido el autoengaño y la impotencia. El autoengaño tiene que ver con que el afán redentor de Maxi es absolutamente gratuito, ignora las reales necesidades y apetencias de Fortunata: su amor por ella es unilateral, no correspondido y, por consiguiente, inviable. Pero Maximiliano es incapaz de percibir rectamente la realidad de los sentimientos de la joven: "Dos Fortunatas existían entonces, una la de carne y hueso, otra la que Maximiliano llevaba estampada en su mente". (I, p. 481)

Por el contrario, Fortunata tiene muy claros sus sentimientos hacia Maxi, que no pasan de una mera atracción por lo novedoso del comportamiento del galán, el primero "decente" que ella conoce: "Maximiliano le era poco simpático; pero en sus palabras y en sus acciones había visto desde el primer momento la persona decente, novedad grande para ella. Vivir con una persona decente despertaba un poco su curiosidad". (I, p. 480)

Pero, incluso, cabe dudar de la autenticidad del sentimiento amoroso de Maxi; más que amar a Fortunata por tal cual ella es, lo que el boticario en ciernes pretende es regenerarla, llevar a cabo en ella un transformación pedagógica. Y, ciertamente, aunque tal empresa implique un sentimiento amoroso, no es una relación amorosa normal entre un hombre y una mujer. He aquí, pues, una sintética y ajustada descripción de lo que Maxi sentía por Fortunata: "Su naturaleza pobre no tenía exigencias; su espíritu las tenía grandes, y éstas eran las que más le apremiaban [...] Soñaba con redenciones y regeneraciones, con lavaduras de manchas y con sacar del pasado negro de su amada una vida de méritos [...] Porque su loco entusiasmo le impulsaba a la salvación social y moral de su ídolo, y a poner en esta obra grandiosa todas las energías que alborotaban su alma. Las peripecias vergonzosas de la vida de ella no le descontaban, y hasta medía con gozo la hondura del abismo del cual iba a sacar a su amiga; y la había de sacar pura o purificada". (I, p. 481)

Así, pues, no es extraño que la contradicción entre los propósitos regeneracionistas del joven y la realidad de los deseos de Fortunata salte a cada momento con una evidencia que sólo Maxi se empeña en callarse a sí mismo, aunque sólo a duras penas lo consiga: "Repetidas veces sacó Maximiliano a relucir el caso de la deshonra de ella, por ser muy importante este punto en el plan de regeneración. El inspirado y entusiasta mancebo hacía hincapié en lo malos que son los señoritos y en la necesidad de una ley a la inglesa que proteja a las

muchachas inocentes contra los seductores. Lo único que sostenía era que el tal Juanito Santa Cruz era el único hombre a quien había querido de verdad, y que le amaba siempre. ¿Por qué decir otra cosa? Reconociendo el otro con caballeresca lealtad que esta consecuencia era laudable, sentía en su alma punzada de celos, que trastornaba por un instante sus planes de redención". (I, p. 483)

Esta ceguera, esta falsa conciencia sólo llega a disiparse y a esclarecerse cuando, al final del libro, en el cementerio en donde se encuentra enterrada Fortunata, Maxi confiesa a Ballester, que era quien lo había conducido ante la sepultura de la desgraciada: "la quise con toda mi alma. Hice de ella el objeto capital de mi vida, y ella no respondió a mis deseos. No me quería...Miremos las cosas desde lo alto: no me podía querer. Yo me equivoqué, y ella también se equivocó. No fui yo solo el engañado, ella también lo fue. Los dos nos estafamos recíprocamente. No contamos con la Naturaleza, que es la gran madre y maestra que rectifica los errores de sus hijos extraviados. Nosotros hacemos mil disparates, y la Naturaleza nos los corrige. Protestamos contra sus lecciones admirables que no entendemos, y cuando queremos que nos obedezca, nos coge y nos estrella, como el mar estrella a los que pretenden gobernarlo". (II, pp. 539-540)

Observemos que en este párrafo de Rubín hay dos declaraciones, dos proposiciones de carácter bien distinto. Una es "No me quería". La otra es "no me podía querer" pues "No contamos con la Naturaleza..." Es en este punto donde nos parece que el carácter literario de Maxi se torna problemático. Maxi es un idealista, empapado además de ideas filosóficas espiritualistas (que nos llevan a pensar en la filiación krausista de Rubín), que se equivoca al querer enamorar a una mujer que no le corresponde, que se equivoca al no acertar a encontrar el gusto y deseo de ella, que se dirige a ella para cambiarla, para transformarla en algo que no es ni tal vez quiera ser. "Todo para el pueblo, pero sin el pueblo" podría haber sido la empresa de Maxi. Pero todo esto, que bastaría para hacer de Maxi un personaje importantísimo queda sensiblemente condicionado por el hecho de que Galdós añade a su personaje un dato a nuestro juicio completamente innecesario e incluso perturbador, como es la impotencia sexual del joven.

De este modo, la deformidad física y la impotencia sexual del personaje transforman lo que hubiera podido ser —o quizá fue— una tragedia en un caso de manual de patología. Recordamos las taras de Maxi, según nos las enumera Geoffrey Ribbans: "Está mal desarrollado, su fuerza física es insignificante; padece de constantes jaquecas, congestión nasal y granos. Es enormemente feo, de pelo muy ralo con tendencia a la calvicie prematura, dientes sumamente desiguales y una nariz anormalmente aplastada"¹⁷. Y por si esto fuera poco, queda lo más destacable en la enfermiza fisiología del muchacho, su impotencia sexual, que algún crítico ha negado —por ejemplo, Montesinos¹⁸— pero que la mayoría de la crítica acepta sin reservas: "Fortunata [...] rechaza claramente desde el principio de su relación cualquier posibilidad de que engendre un hijo. Además, un primer borrador del manuscrito habla inequívocamente de su impotencia"¹⁹. Por su parte, J. C. Ullman y G. H. Allison, que han llevado a cabo un estudio médico psiquiátrico de Maxi²⁰, coinciden plenamente en afirmar la impotencia sexual de Maxi.

Como a menudo se ha subrayado la concordancia de la práctica narrativa de Galdós con la teorías acerca de la novela realista de Lukács²¹, conviene notar la discrepancia que en torno

a la conformación del personaje de Maximiliano Rubín se produce. En un momento de su *Estética*, Lukács, polemizando con el naturalismo zolesco principalmente, advertía “de que precisamente el gran poema cuya duradera eficacia se debe sin duda en primer término a su modo de hacer sensible la vida interior humana, puede renunciar pura y simplemente a dar forma al modo de aparición externo de sus figuras, incluso en caso en los cuales, como ocurre con Helena, la belleza es el factor decisivo del destino encarnado en la acción”²². El siglo XIX, hace notar Luckács, fue particularmente brillante a la hora de alcanzar la perfección técnica para reproducir la apariencia externa tanto mensual como lingüística. Pero esta perfección técnica no conduce más que, en la gran mayoría de los casos, a lo que Luckács denomina una “hiperdeterminación superflua”. Y esta hipermotivación o hiperdeterminación obstruyen la plasmación de la realización artística de la obra: “Lo que para la obra de arte no es necesario —en un sentido desde luego muy ancho de “necesario”—, suele ser no sólo simplemente superfluo, sino gravoso y hasta perturbador”²³. Lukács pone varios ejemplos. Recuerda cómo en el *Hamlet* de Shakespeare, en el último acto, la reina dice de él que es “gordo y sin aliento”, de lo cual deduce Luckács que en el teatro de Shakespeare y, en general, de los grandes autores del realismo, “en los pocos casos en que el diálogo indica el aspecto externo de los personajes, esas indicaciones no han podido imponerse nunca contra la imagen que se desprendía de la acción misma”²⁴. Y es evidente que no nos imaginamos a Hamlet gordo y jadeante. Lukács cita otro caso en el que contrapone el arte realista de Shakespeare y el naturalista, que cae en la hiperdeterminación, de Hebbel: “Romeo ve a Julieta, y empieza la tragedia; a nadie se le ocurre preguntarse por qué se ha enamorado precisamente de ella. Pero un dramaturgo tan considerable como Hebbel plantea en cambio ya esa pregunta en una ocasión parecida. Y desperdicia un acto entero de su *Agnes Bernauer* para “motivar” la irresistible belleza de su heroína, sin darse cuenta de que —dramáticamente considerado— el simple hecho de que el duque bávaro Albert se enamore de la hermosa muchacha burguesa y se case con ella habría bastado perfectamente como base del conflicto”²⁵.

La impotencia sexual de Maxi es la hiperdeterminación naturalista que impide al personaje tomar dimensiones de grandeza literaria. Hubiera bastado con que Fortunata no le amase, hubiera bastado con que la frustración de su relación con Fortunata se debiese al no amor de la joven mezclado con el impulso “reformador” pequeño burgués, lleno de prejuicios morales, del farmacéutico. El añadido de la deformidad física y, sobre todo, de la incapacidad sexual, conducen a una visión determinista negadora de la libertad humana, restan humanidad al personaje, que se convierte en pelele de un mecanismo o en víctima de una enfermedad biológica (y no moral, social o cultural).

Lo curioso, y no quisiéramos que pudiese pasarse por alto, es que al personaje de Maxi no le hacía ninguna falta esta hipermotivación. Es el exceso de idealismo —como el exceso de radicalismo lo había sido para los liberales de *La Fontana de Oro*— el causante de la tragedia de Maximiliano. El contraste entre su ambición y sus fuerzas, el idealismo quijotesco, el afán regeneracionista que no cuenta con la voluntad del sujeto por regenerar... todo ello constituyen los perfiles de la auténtica dialéctica del personaje, que se ve estorbada por la hiperdeterminación naturalista de la fealdad, la canijez y la impotencia. Hay párrafos en los que Galdós ha acertado de lleno en la plasmación de esa auténtica dialéctica del personaje. Así, por ejemplo, nos parece un momento decisivo cuando Maxi, ya

enterrada Fortunata, en diálogo con Ballester, confiesa preferir el mundo de la idealidad al de la realidad:

"El mundo acabó para mí. He sido un mártir y un loco. Que mi locura, de la que con ayuda de Dios he sanado, se me cuente como martirio, pues mis extravíos, ¿qué han sido más que la expresión exterior de las horribles agonías de mi alma? Y para que no quede a nadie ni el menor escrúpulo respecto a mi estado de perfecta cordura, declaro que quiero a mi mujer lo mismo que el día en que la conocí; *adoro en ella lo ideal, lo eterno, y la veo, no como era, sino tal y como yo la soñaba y la veía en mi alma*; la veo adornada de los atributos más hermosos de la divinidad, reflejándose en ella como en un espejo; la adoro, porque no tendríamos medio de sentir el amor de Dios, si dios no nos diera a conocer figurando que sus atributos se transmiten a un ser de nuestra raza. Ahora que no vive, la contemplo libre de las transformaciones que el mundo y el contacto del mal le imprimían; ahora no temo la infidelidad, que es un rozamiento con las fuerzas de la Naturaleza que pasan junto a nosotros; ahora no temo las traiciones, que son proyección de sombra por cuerpos opacos que se acercan; ahora todo es libertad, luz; desaparecieron las asquerosidades de la realidad, y vivo con mi ídolo en mi idea, y nos adoramos con pureza y santidad sublimes en el tálamo incorruptible de mi pensamiento". (II, p. 540, los subrayados son nuestros).

Es en estos momentos, y no en aquellos en los que se hace referencia a sus taras fisiológicas, cuando Maxi alcanza como personaje literario la talla de un Don Quijote. Pero esas taras físicas están explícitamente señaladas en la novela y no podemos ignorarlas a la hora de valorar el significado y el alcance estético de la obra. El naturalismo, en cuanto determinismo, se da la mano, en la novela con el pesimismo de Galdós en cuanto a las perspectivas de realización de los ideales del 68. Una cuestión en la que no podemos entrar ahora es la de si fue este pesimismo el que facilitó la adopción de procedimientos naturalistas en la narrativa de Galdós o si, a la inversa, el naturalismo condicionó y agravó la desilusión y el pesimismo que ya sentía el novelista. En todo caso, no creemos que la novela quede arruinada por esta hiperdeterminación a que nos referimos y, por consiguiente, por este pesimismo determinista y sin esperanza que parece esbozar. Gracias a que, a pesar de todo, el novelista ha sabido expresar la auténtica dialéctica del proceso histórico y de los personajes que lo encarnan, y sin vaciar demasiado de carne a los personajes hasta dejarlos en meros arquetipos o alegorías, *Fortunata y Jacinta* puede contarse "entre las obras más hermosas y profundas que a Galdós se deben" (Emilia Pardo Bazán).

Notas

¹ M. Menéndez Pelayo, "Don Benito Pérez Galdós", Contestación al discurso de entrada de Galdós a la Real Academia Española de la Lengua; tomo la cita de Germán Gullón (ed.), *"Fortunata y Jacinta" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, 1986, col. "El escritor y la crítica" núm. 169, p. 24.

² Véase lo que irónicamente dice a este respecto Doña Emilia Pardo Bazán en Germán Gullón (ed.), *"Fortunata y Jacinta"...*, cit., p. 26: "Largo, muy largo. No hay paciencia para tanta lectura. ¡Cuatro tomos! Pero ¿a quién se le ocurre escribir cuatro tomos (o tres, o dos) de a cuatrocientas páginas? Si; desde la admirable epopeya de Maximiliano Rubín, los juicios sobre Galdós no son apreciaciones literarias, son medidas y cálculos de longitud".

³ Tomo la cita de Hans Hinterhäuser, *Los "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos, 1963, p. 246.

⁴ D. L. Shaw, *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, Barcelona, Ariel, 1973, p. 209.

⁵ P. Ortiz Armengol, "Vigencia de Fortunata", en Germán Gullón (ed.), *op. cit.*, pp. 42-43.

⁶ Joaquín Casaldueiro, *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos, 1974 (4ª ed. ampliada), p. 46.

⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸ *Ibid.*, pp. 52-53.

⁹ P. Ortiz Armengol, *loc. cit.*, p. 31.

¹⁰ José María Jover Zamora, "Benito Pérez Galdós: *La de los tristes destinos* (cpas. I y II), en *El comentario de textos, 2. De Galdós a García Márquez*, Madrid, Castalia, 1974, p. 63.

¹¹ John. H. Sinnigen, "Individual, Class and Society in *Fortunata y Jacinta*", en *Galdós Studies*, II, editado por Robert. J. Weber, Londres, Tamesis Books Limited, 1974, p. 49-68. Cito por la traducción española de Germán Gullón en su compilación de estudios sobre *Fortunata y Jacinta*, citada, p. 81.

¹² Francisco Caudet, Introducción a su edición de *Fortunata y Jacinta*, Madrid, Cátedra, 1983, 2 vols., I, p. 62. Todas las citas de la novela se harán aquí por esta edición.

¹³ José María Jover Zamora, *loc. cit.*, p. 63.

¹⁴ Francisco Caudet, *loc. cit.*, p. 31.

¹⁵ José María Jover Zamora, *loc. cit.*, pp. 52-53.

¹⁶ Cfr. Sherman Eoff, "The Treatment of Individual Personality in *Fortunata y Jacinta*", en *Hispanic Review*, XVII (1949), p. 1.262-1.289.

¹⁷ G. Ribbans y J. E. Varey, *Dos novelas de Galdós: "Doña Perfecta" y "Fortunata y Jacinta"*. *Guía de lectura*, Madrid, Castalia, 1988, p. 191.

¹⁸ J. F. Montesinos, *Galdós*, 3 vols., Madrid, Castalia, 1968-72, II, p. 257.

¹⁹ G. Ribbans, *loc. cit.*, p. 193.

²⁰ J. C. Ullman y G. H. Allison, "Galdós as Psychiatrist in *Fortunata y Jacinta*", en *Anales Galdosianos*, IX (1974), pp. 7-36.

²¹ Así, por ejemplo, cfr. Francisco Caudet, a propósito de *Fortunata...* en la Introducción a su edición, citada, p. 53. Y, más extensamente, C. Blanco Aguinaga, en su ensayo "Entrar por el aro: restauración del *orden* y educación de *Fortunata*", en *La historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós*, Madrid, Nuestra Cultura, 1978, pp. 51-94.

²² G. Lukács, *Estética, I. Los problemas de la mimesis*, Barcelona, Grijalbo, 1972, vol. 2, p. 409.

²³ *Ibid.*, p. 410-411.

²⁴ *Ibid.*, p. 409.

²⁵ *Ibid.*, pp. 412-413.

