

LA NOVELA DE FORTUNATA

María Rosaria Alfani

Después de una agonía tan rápida que hace aparecer su muerte más bien una muerte romántica de dolor y desilusión que de fiebre puerperal, Fortunata yace amortajada. El último enfoque de su rostro está a cargo de la mirada dolorida de su amigo Ballester. Ella ya no es sino un cuerpo, pero la muerte no ha conseguido alterar todavía sus facciones. Lo que ha llamado mi atención es la presencia de un detalle, este:

Dos o tres moscas se habían posado sobre aquellas marchitas facciones. Segismundo sintió nuevamente deseos de besar a su amiga. ¿Qué le importaban a él las moscas? Era como cuando caían en la leche. Las sacaba y después bebía como si tal cosa. Las moscas huyeron cuando la cara viva se inclinó sobre la muerta, y al retirarse tornaron a posarse. Entonces Ballester cubrió la faz de su amiga con un pañuelo finísimo.¹

Se trata de un detalle que en la memoria del lector, y en las intenciones explícitas del narrador, se anuda a otras moscas, las que han aparecido, causándole una viva reacción de asco, en el capítulo IX:

Trajeron la leche, y cuando Encarnación se la servía a su ama, ésta vio que se habían caído dos moscas; le entró mucho asco... El regente mandó traer más leche, y dijo que la de las moscas se la bebería él, pues no tenía asco de nada. Sacó los insectos con el dedo meñique, y su amiga le criticó esta acción, llamándole sucio y tratándole con cierta sequedad. (1000)

Gilman ha estudiado admirablemente esta secuencia para caracterizar la visión galdosiana de lo femenino, y más recientemente Teresa Vilarós ha considerado detenidamente la escena de la muerte de Fortunata dentro su sugerente lectura de la novela.²

Ha llamado mi atención la presencia de este insecto y la insistencia calculada del narrador en injertarlo en el relato porque también en *Nana* de Zola encontramos no moscas sino la mosca. Aparece en dos lugares fuertes de la novela: en el capítulo VII y en el XIII.

Fauchery, el periodista amigo de Nana, dedica a su asombroso ascenso a reina de las cortesanas de París, un artículo titulado “La mouche d’or”. Él compara a Nana con la mosca: “une mouche couleur de soleil, envolée de l’ordure, une mouche qui prenait la mort sur les charognes tolérées le long des chemins, et qui, bourdonnante, dansante, jetant un éclat de pierreries, empoisonnait les hommes rien qu’à se poser sur eux, dans les palais où elle entrait par les fenêtres”.³

En el capítulo XIII Zola vuelve a mencionar la mosca. La obra de destrucción de sí misma y de los hombres que la han querido ya se ha cumplido:

Son oeuvre de ruine et de mort était faite, la mouche envolée de l’ordure des faubourgs, apportant le ferment des pourritures sociales, avait empoisonné ces hommes, rien qu’à se poser sur eux. C’était bien, c’était juste, elle avait vengé son monde, les gueux et les abandonnés (1470).

Está claro que para Zola la mosca es el símbolo del poder destructor de Nana. Nana es la sexualidad que contagia y destruye las clases altas, la vengadora del pueblo de París.⁴

En la novela de Zola la mosca es un símbolo, en *Fortunata y Jacinta* en cambio es una presencia concreta.

Está claro en efecto que se trata de un “effet de réel” para usar la terminología de Roland Barthes.⁵

Lo que en Zola es el símbolo que concentra y recapitula la carga simbólica del personaje, en la novela galdosiana es el detalle incongruo, terriblemente patético porque banal, que subraya la materialidad de la muerte de un ser joven, cuyo atributo principal ha sido la vitalidad. Estamos en abril, en el Madrid de la época abundaban las caballerías, la presencia de unas moscas en la modesta habitación de la Cava de San Miguel está enteramente justificada en un plan de realidad: su función, sin dudas, se constituye como la corrección realística de una muerte que con ser tan repentina aparecería demasiado romántica.

La que antes estaba tan viva ahora es un cuerpo expuesto a todo, hasta a las moscas que detestaba, así que Ballester piadoso le cubre el rostro con un pañuelo finísimo. Aunque fugaz, esta última mirada del narrador sugiere el contraste cromático entre los dos cuerpecitos negros y la palidez (el marfil) de la cara: se imprime en la memoria del lector con la autoridad de un retrato fúnebre. Galdós tan inspirado por la pintura, tan experto de pintura ha compuesto un cuadro. Es la última imagen de *Fortunata* que él materializa delante de los ojos del lector, antes de que vuelva a ser una idea, una idea novelesca de que discutirán acompañándola al entierro Ballester y Ponce.⁶ Y hace parte de una escena muda, una pantomima en términos de melodrama, que culmina en el gesto piadoso de Ballester.

Entre pintor y fotógrafo Galdós ha diseminado en el texto elementos de la imagen de su heroína⁷ complicando el protocolo usual de representación del personaje con el efecto, como apunta Gilman, de intensificar su presencia.

Es decir que en su caso ha transgredido al protocolo de presentación (retrato físico, psíquico, biografía) que estructura su retórica naturalista. Articulando su retrato en el texto, refractando su imagen en diferentes perspectivas, insistiendo en describir su voz consigue este efecto de vitalidad, la ha hecho viva.

Volviendo a su imagen final antes de que Ballester con su pañuelo deje bajar un sipario doméstico sobre su historia; en la palidez del rostro resaltan los puntos negros. Aunque rápida esta última imagen novelesca de *Fortunata* nos remite a un texto pictórico.

Pero en balde he buscado antecedentes. En la pintura barroca hay calaveras con moscas, formando un contraste patético entre lo banal y lo trágico, pero de todas formas no existe, que yo sepa, la imagen pictórica de una mujer muerta con unas moscas en la cara. Esta imagen se imprime en la memoria con la autoridad de una tela. Galdós tiene la mirada del pintor cuando incita al lector a mirar con él, podrían rastrearse múltiples ejemplos de esta capacidad de observación enriquecida por la cultura pictórica⁸ y la sensibilidad cromática y compositiva. Pues ¿por qué entonces no considerar este cuadro que no existe, un impensado pictórico?

Esta imagen de una mujer hermosa con unas moscas posadas en su rostro pálido, precisa y al mismo tiempo fugaz como una fotografía, me ha hecho pensar en Fortunata como impensado novelesco.

La mosca me ha llevado más por asociación que por elementos que hagan pensar en una intención autorial delucidable al diálogo internovelístico, consciente o quizás inconsciente, fecunda intuición gilmaniana. En el texto galdosiano tenemos el desclasamiento del símbolo zolesco en un “detalle superfluo” que nos remite perentoriamente a *Nana*. ¿En qué medida podemos considerar el personaje de Zola un antecedente directo de Fortunata?.⁹

La verdad es que cuando Galdós crea a Fortunata puede contar con una genealogía novelesca ya muy tupida de que *Nana* es el último exponente.

Lleva la razón Brooks: el siglo XIX tiene un interés extraordinario hacia el personaje de la prostituta.¹⁰ Un interés de tipo sociológico y morboso también que induce a los historiadores a investigar sobre un fenómeno macroscópico de marginación y exclusión social. Y un interés de los novelistas hacia un personaje que permite conectar espacios sociales heterogéneos. Es decir que cuando Galdós concibe a Fortunata puede contar con una genealogía ya larga y con la experiencia también de un personaje que es a la vez pícaro femenino moderno por su capacidad de transversalidad social y poder desenmascarador de la realidad y con un personaje investigado por una historiografía interesada en lo sociológico hasta lo pornográfico.¹¹

Es la poesía romántica la que revaloriza a la prostituta, pienso en Espronceda (“A Jarifa en una orgía”) que hace de Jarifa el doble de un poeta marginado y sólo en el mercado.

Sue con Fleur de Marie y Hugo con Fantine habían retratado a la prostituta como una seducida y perdida. Balzac con Coralie y Esther Gobseck, Dumas con Marguerite Gautier, Flaubert con Rosannette habían explorado y explotado el potencial novelesco del personaje, sacándolo de la marginalidad al lujo, de la calle a las casas amuebladas por amantes ricos y pródigos. Haciendo esto sobre todo Balzac nos ha enseñado una sociedad paralela, con su código, sus jerarquías, donde hay prostitutas fracasadas y triunfantes. Las que triunfan tienen las cualidades burguesas del cálculo y de la sabia administración, las que fracasan –y el fracaso es la muerte en la pobreza o el suicidio– son las románticas, las que, redimidas por el amor, por amor se autodestruyen. Lo que conviene destacar es la idealización descendiente del personaje-prostituta. Es decir Esther es todavía un personaje romántico, Rosannette ya no: esto se ve en el final. Flaubert ahondando en el proceso realista al personaje romántico vuelve a conectarlo a su origen picaresco: ella engorda, se casa, adopta un hijo, cumple su itinerario de integración social.

Llegamos, seguramente con un poco de prisa, a *Nana*.

Nana es la prostituta romántica autodestructiva, incapaz de cálculo, masoquista completamente determinada por la fisiología, y, en efecto, su conducta está completamente explicada por el determinismo genético. Ya no muestra ningún rasgo idealizado pero su función simbólica es enorme: es el personaje que desenmascara la corrupción de las clases elevadas del II Imperio. Es la contagiadora, la fuerza de la sexualidad.

En cambio Fortunata es la seducida y perdida por un señorito irresponsable, no tiene elección posible, la prostitución para ella es una necesidad.

A diferencia de Isidora Rufete no hay explicación fisiopsicológica de su conducta: Fortunata es una mujer sana como explica Gilman (331). El narrador insiste en esto. Es una mujer del pueblo, su aspecto corresponde a un tipo popular nacional: la Manola apunta Caudet.¹² Y tiene, lo subraya tanto Juanito Santa Cruz (“tiene todo el corte de mujer honrada; nació para la vida oscura, para hacer calceta y cuidar muchachos” 600) como ella misma (“¡Si es lo que a mí me gusta, ser obrera, mujer de un trabajador honradote que me quiera...!” 729) aspiraciones pequeño burguesas. Su antecedente intranovelístico más directo es, como ve Gilman, Camila el objeto del deseo de José María Bueno de Guzmán, (*Lo Prohibido*).

Su situación inicial la acerca más a Fantine y a Fleur de Marie, es decir, a los orígenes modernos del personaje que a Isidora. Es la víctima ingenua de un engañador, de un donjuan aburguesado.

En el sistema formado por Isidora, Refugio, Fortunata y Peri, la más cercana a las cortesanas de la novela realista francés es Peri, mujer excéntrica y generosa como se vería después en *La incógnita* Refugio, la rebelde, después de unos altibajos, abandonada por Juan Pablo, desaparece de la escena. Fortunata está situada en posición antitética a Isidora. Representa la salida del naturalismo.

En su trayectoria, el personaje de la perdida da un vuelco total. Si la historia de una mujer decente que acaba prostituyéndose ha guiado a Galdós a la exploración naturalista de la sociedad, Fortunata indica al novelista el camino inverso. Isidora lo ha llevado al naturalismo, Fortunata lo conduce fuera de este callejón sin salida, lleno de problemas menores, privados que lo tenían “reventado” como confesaba a Pereda.

La investigación naturalista le había enseñado una prostitución institucional en cierto sentido, una prostitución bastante generalizada entre las mujeres respetables, pienso en Rosalía de Bringas, en Eloísa, en María Juana. Mujeres ignorantes, de la moral frágil, quebradiza, demasiado amigas del lujo y de la moda para tener una ética firme. No podía ser una dama de la buena sociedad el personaje en que encontrar los sentimientos fuertes que necesitaba para sacar más de los problemas “de boudoirs”. Después de tantas mujeres respetables en apariencia hacía falta una mujer que fuera sustancialmente respetable, y la elección de una prostituta era inevitable. En una sociedad que gira alrededor del comercio, en que todo es comercio, la pureza hay que buscarla en quien ha padecido esto en su cuerpo. Y claro, en la construcción de Fortunata juegan sus antecedentes y con estos el narrador juega abiertamente. Él nos dice (626) que ella odia las camelias.¹³ Es decir juega con el estereotipo melodramático por antonomasia que es la heroína de Dumas.

Y Feijóo¹⁴ se complace cuando nota en ella los efectos embellecedores de la vida tranquila y activa. “¡Qué española es!”, (639) exclama, es decir nacional, es decir moderna respecto a sus antecedentes. Fortunata es original.

Su originalidad está en la aspiración a la honradez burguesa, en su realización en la maternidad. En el hecho de que supera el narcisismo romántico de la pasión destructora en el amor redentor, la generosidad hacia su hijo, realiza lo que Fleur de Marie no ha podido.

Si las moscas nos remiten a Nana como posibilidad rechazada y a la genealogía novelesca de Fortunata como a una serie también de posibilidades negadas, como a una serie de tramas excluidas porque ya experimentadas, el velo con que Ballester borra su rostro nos remite al velo que Galdós ha extendido sobre su novela de perdida.

Para volver a estructurar el personaje de la mujer que se vende tenía que reelaborarlo en sentido inverso al de Zola. Más abajo de Nana no se podía descender sino tocando territorios de degradación y perdición que no le atraían a Galdós. En todo caso, públicamente él deja en claro que Fortunata ha conocido la abyección hasta el fondo.¹⁵

En realidad como ha ocultado el cuerpo de su heroína Galdós ha echado un velo sobre su vida mercenaria porque Fortunata le interesa como posibilidad de regeneración.

Tan traída y llevada y manipulada en el texto, como admite ella misma, Fortunata tiene tres autores: Juanito que la seduce, la pierde, la hace prostituta, Maxi que le indica la honradez, Feijóo que la educa a la razón y al compromiso, la construye. En realidad ni Juanito la pierde del todo, ni Maxi puede gobernarla ni Feijóo llega a amoldarla completamente.

Su personaje se desarrolla en el cruce de tres escrituras: el esquema según la piensa y la percibe Juanito Santa Cruz es el de la novela realista según el lector burgués. En esta perspectiva, el personaje de la prostituta, mutilado de su significado desenmascarador de la convención burguesa, sería el objeto refinado del placer de una burguesía amiga del orden a pacto de la transgresión y la cortesana un exponente femenino del héroe ambicioso de la novela realista.

Pero el problema es que Fortunata, se queja insistentemente Juanito, no es una buena cortesana. Comenta Juanito que ella no sabe imitar. Por un lado en Madrid no hay cortesanas como las hay en París, por otro ella no aprende, es sosa.

Esta casta de perdidas que en Francia tanto abunda, como si hubiera allí escuela para formarlas, apenas existe en España donde son contadas... todavía, se entiende, porque ello al fin tiene que venir, como han venido los ferrocarriles... Pues digo que Fortunata no es de éstas, no posee más educación que la cara bonita; por lo demás es sosa, vulgar... No aprende; no se le pega nada. Y como para todo se necesita talento, una especialidad de talento, resulta que esa infeliz que tanto te da que pensar no sirve absolutamente para diablo... (600)

En realidad si reflexionamos bien ella se niega a imitar. No tiene talento para el lugar común en la conversación como en la vida porque sólo conoce las palabras fuertes y llenas de las realidades elementales.

Maxi en cambio la concibe a partir del texto evangélico de la redención de la pecadora, proyecta sobre ella las pecadoras del Evangelio.

Con Maxi ella aprende la importancia de la ética, pero en sentido diferente de cómo lo entiende Maxi. Maxi le impone el personaje de la Magdalena, quiere modificarla en este sentido (y el texto lo desmiente siempre, haciendo coincidir irónicamente las etapas de su derrota con las fechas litúrgicas. En realidad a través de él Fortunata descubre el atractivo de la vida respetable, aprende a aborrecer su vida anterior.

¿Y su Pigmalión Feijóo? Feijóo se constituye en el texto como el principio de realidad, el principio paterno. Él actúa como padre (y al final lo declara él mismo, la llama hijita 671). Y actúa como crítico de la imaginación melodramática de Fortunata, trata de sacarla de la visión melodramática que ella tiene de la realidad. (Él odia el melodrama 667).

Feijóo la educa a la razón y a la practicidad, le revela su talento hogareño. Ella tiene virtudes domésticas de aseo, está fregando y limpiando todo el tiempo.

Su talento de ama de casa, su sobriedad en los gastos la colocan en las antípodas de las mujeres pseudodecentes, derrochadoras y descuidadas que forman el sistema femenino de los personajes en el ciclo naturalista. Para hacer creíble su metamorfosis el narrador la construye según el estereotipo del ángel del hogar,¹⁶ es decir la otra polaridad de lo femenino en la sociedad burguesa. A través de estos cambios radicales Fortunata se configura como heroína de melodrama. Y Clarín mismo en “Una carta y muchas digresiones” proyecta al vuelo la sombra de Marguerite Gautier en el personaje galdosiano.¹⁷

En efecto, ella piensa en sí misma en términos de melodrama: son numerosas las referencias suyas y del narrador a Marguerite Gautier.¹⁸

Esto explica el enorme poder de atracción que ejerce sobre todos porque remite a valores fuertes, encarna la mujer pura a pesar de las apariencias del melodrama.

Su personaje exhibe las señas de lo melodramático: no sabe hablar, no puede expresar lo que piensa; aprende y lo expresa sólo cuando una emoción fuerte la empuja, busca la honra que para ella es la pureza. Le parece encontrarla en Jacinta: pero Jacinta en realidad sólo es una mujer reprimida y censurada que no puede manifestar su angustia, hundida en el mundo de los Santa Cruz. Es víctima de una traidora, Aurora. Es en resumidas cuentas la meretriz buena del melodrama.

Ella se encuentra a sí misma cuando une a Guillermina con Mauricia, es decir la sublimación con la degradación, lo sublime con lo bajo, revelándose en esta dicotomía más melodramática que nunca. La imposibilidad de expresarse, la búsqueda de la pureza, los extremos del temperamento son elementos esenciales de la imaginación melodramática.

Melodrama, según Peter Brooks que lo ha explorado, es un género teatral muy vivo en Francia entre los años 1800-1830. Su esquema básico se reduce a pocos elementos: intensidad de las pasiones, contrastes irreducibles, elementalidad de los sentimientos en juego.¹⁹

Se trata, afirma siempre Brooks, de un género respetable que tiene en Pixerecourt el exponente más destacado.

¿Qué entendía Galdós por melodrama? Francisco Caudet ya ha mostrado cómo en realidad melodrama y folletín casi son intercambiables en la conciencia de Galdós. En *Fortunata* y *Jacinta*, quizás porque ya lejanos, actúan mezclados inextricablemente y vuelven a hacerse presentes en la conciencia de todos a través de ella.

El problema, en mi opinión, es que Fortunata encarna el principio melodramático.

En el texto fundacional de su discurso novelesco Galdós define rápidamente la literatura popular (no distingue entre melodrama y folletín) a través de sus personajes tópicos: “Quiero traidores pálidos y de mirada siniestra, modistas angelicales, meretrices con aureola, duquesas averiadas, jorobados románticos, adulterios, extremos de amor y odio”.²⁰ No hay dudas: Fortunata es una meretriz con aureola...

En realidad lo melodramático así como lo define Brooks es una categoría que supera su género para definirse como una retórica. Es una retórica de lo elemental, que suministra a los

novelistas decimonónicos la posibilidad de animar la mimesis de significados recónditos más generales. Podemos decir que permite al novelista (la atención de Brooks se concentra en Balzac y James sobre todo) animando su imitación de la realidad, de insertar en la “ilusión de realidad” tramas ocultas, conflictos absolutos entre el Bien y el Mal. Lo reprimido de la mimesis alta.

En *Fortunata y Jacinta* el personaje de Fortunata que es pueblo, analfabeta anterior a la cultura, animada por un sentir no modelado permite al escritor desenmascarar la burguesía de la Restauración a partir de un personaje humilde. La originalidad de la novela reside en su personaje, su cuerpo fecundo es el centro de la originalidad de la novela.

Lo melodramático estructura su personaje

Antes de todo Fortunata aspira a la honradez. Ella desea aparentar su pureza sustancial no obstante la vida de abyección a que la ha empujado la necesidad. Ser pura para ella es tener un amor solo y serle fiel. En realidad su deseo de honradez consiste en que sea notoria, reconocible, su pureza. Desea ser como Jacinta porque ella no articula su deseo en pensamiento, desea la honradez a través de Jacinta.

Fortunata es muda. Es decir todos la nombran, manipulan su historia y su peripecia y ella, en cambio, no tiene el lenguaje para decir lo que siente a no ser pocas ideas elementales que coinciden con las leyes de la naturaleza. Fortunata es melodramática porque no puede decir su pureza, el lenguaje con que se confronta ha perdido la capacidad de entender la pureza sustancial.

Fortunata sólo alcanza a formular con exactitud lo que siente cuando se encuentra en situaciones teatrales, por ejemplo en la escena en que se confronta con Jacinta. Pero es violenta, recupera con el cuerpo lo que no puede expresar con las palabras. En realidad ella está lejos del pensamiento, a no ser un pensamiento emotivo que se traduzca en algo concreto, es decir en un rasgo, elemento teatral.²¹

Bueno, con su rasgo final Fortunata se despide del lector: “es el don en que se traduce en la palabra murmurada expirando: Ángel.”

En la novela, Juanito es el portavoz del pensamiento dominante. Él habla a Jacinta de las ideas a que hay que conformarse porque constituyen su medio moral. Y, refiriéndose a su mujer, declara que “los procedimientos angelicales trastornan la sociedad”(279).

El medio moral que ha pintado Galdós es el medio burgués y todo gira alrededor de la lógica del comercio, del intercambio, del cálculo.

El rasgo de Fortunata quiebra la lógica del intercambio con otra lógica, la del don, de la dádiva desinteresada. Y realiza lo impensado por la lógica dominante.

Con una muerte romántica se cerraba el ciclo de las novelas tendenciosas. Para que el lector abriera los ojos sobre la realidad Marianela, la imaginación romántica tenía que morir.

Con una muerte romántica y muy conmovedora se cierra también el ciclo naturalista de Galdós, con un fresco grande y detallado del “hueco de la restauración” Galdós se despide de la investigación naturalista.

Un último comentario merece lo que había empujado a Galdós hacia Fortunata. “Aquel sentir hondo superior y anterior a cualquier contingencia” a que aspiraba sólo vislumbrándolo José María Bueno de Guzmán ahora Galdós lo ha encontrado en una joven pobre con aspiraciones humildes, última conquista de un don Juan burgués, de un novelista burgués y transgresivo. El sentir hondo de Fortunata y el querer fuerte romántico de melodrama exigía sondas más sensibles todavía por construir. En el problema novelesco que el agotamiento del naturalismo dejaba abierto, el novelista volvía a empezar su búsqueda de lo bajo y allí quizás sin haberlo proyectado comenzaba a distinguir el territorio todavía oscuro del pensamiento inconsciente.

NOTAS

- ¹ B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Planeta, Barcelona, 1993, p. 1035, todas las citas del texto proceden de esta edición acompañadas por el número de la página.
- ² S. Gilman, *Galdós y el arte de la novela europea 1867-1887*, Taurus, Madrid, 1985 pp. 354, T. Vilarós, *Galdós: invención de la mujer y poética de la sexualidad*, Siglo XXI, Madrid, 1995, pp. 88-9 en particular.
- ³ E. Zola, *Les Rougon Macquart II*, Gallimard, París, 1961, p. 1270.
- ⁴ El símil con los animales es un recurso muy frecuente del discurso zolesco, como recuerda H. Mitterand, *Zola et le naturalisme*, PUF, París, 1986 p. 76.
- ⁵ R. Barthes, “L’effet de réel”, en *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Seuil, París 1984, pp. 167-74, muy útiles también las aclaraciones a propósito de la función del detalle en P. Hamon, *Du descriptif*, Hachette, París, 1993, p.18.
- ⁶ “Pero tiene que haber olvido, como tiene que haber muerte. Sin olvido, no habría hueco para las ideas y los sentimientos nuevos. Si no olvidáramos no podríamos vivir, porque en el trabajo digestivo del espíritu no puede haber ingestión sin que haya también eliminación” (1040).
- ⁷ La primera vez se ha materializado delante del lector con un huevo crudo emergida de un fondo oscuro y animalesco de la Cava de San Miguel n. 11, “castillo o prisión de estado” anclada a su origen romántico, entre la cumbre de un castillo y lo hondo de una celda(67). Otra vez ha aparecido a Maxi a la luz de un quinqué (310) a ilustrar un programa novelesco que se propone iluminar los interiores de la sociedad de la Restauración, el mundo que estaba detrás de las apariencias. Dos veces, delante del espejo ha enseñado al lector unos detalles de su hermosura (350) y otra vez su aspecto de mujer respetable 401, 638 orgullosa de su belleza floreciente después de su encuentro con Feijóo. Galdós no la ha presentado, como hace con todos sus personajes, provista de un rostro definido en sus pormenores y de una historia completa, describe más bien la admiración que ella suscita en los otros, y disemina detalles de sus rasgos físicos a lo largo del texto aprovechando la estrategia clariniana respecto a Ana Ozores en *La Regenta*. Su peripecia es contada por unos y otros y por ella misma, es una historia muchas veces manipulada y enfocada desde perspectivas diferentes: resulta en definitiva de un cruce de cuentos.
- ⁸ Si no existiera el magnífico libro de Peter Bly, *Vision and the Visual Arts in Galdós* (Cairns, Liverpool 1986) bastaría el descubrimiento de los colores en las descripciones de *Marianela* para confirmar el talento de pintor de Galdós.
- ⁹ Entre los personajes de Galdós es Isidora Rufete la que guarda mayores afinidades con el personaje zolesco: podemos apuntarlas aquí: amor al lujo y al refinamiento, talento, buen gusto, el amor autodestructivo para hombres indignos (Pez, Saman), el hijo enfermo, los trastornos físicos y síquicos. También Fortunata tiene “talento”, un primer hijo enfermo, quiere a un hombre indigno. Pero es, como ve Gilman (p. 331), un modelo de salud y no de enfermedad.
- ¹⁰ Me refiero a P. Brooks, *Reading for the Plot*, A. Knopf, 1984 que he consultado en la traducción italiana, *Trame*, Einaudi Torino 1995, cap. VI, “Il marchio della bestia: Prostituzione, narrazione, romanzi a puntate” pp.153-181.
- ¹¹ Podrían rastrearse muchos títulos de este interés entre científico y morboso: uno entre todos es P. Dufour, *Historia de la prostitución en todos los pueblos del mundo, desde la antigüedad más remota hasta nuestros días*, Juan Pons, Barcelona 1870 (lectura preferida de Paco Vegallana en *La Regenta*, cap. IX) y la rica bibliografía de la época contenida en A. Rivière Gómez, *Caídas, miserables, degeneradas. Estudio sobre la prostitución en el siglo XIX*, Dirección General de la Mujer, Madrid 1994, pp.210-2) y como muestra en la novela la curiosidad que Jacinta tiene hacia ella o en *La dame aux camélias* la escena de las señoras que acuden a la venta de los objetos de la infeliz Marguerite empujadas sobre todo por el deseo de ver la casa de una perdida.
- ¹² F. Caudet, “Introducción” en B. Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Cátedra, Madrid, 1992, p. 71.

- ¹³ Hay además un curioso artículo juvenil “La rosa y la camelia” –recogido en William H. Shoemaker, *Los artículos de Galdós en “La Nación*, Ínsula, Madrid, 1972, pp. 293-5 y 301-3, en que Galdós compara la rosa y la camelia: él también, como su personaje, no aprecia las camelias.
- ¹⁴ La referencia obligatoria es J.W. Kronik, “Galdosian Reflections: Feijoo and the Fabrication of Fortunata”, *MLN*, 97 (1982), pp. 272-310.
- ¹⁵ La confesión con Nicolás dada la frialdad del confesor sólo apunta un número de relaciones, ocho, (406). Más detallado el cuento que ella había hecho a Maxi (331-2).
- ¹⁶ Más sintético el cuento hecho a Feijoo (641). Y ella misma recuerda no episodios sino emociones dolorosas cuando se echa a la calle después de su segunda ruptura con Juanito y Feijo la recoge en el coche (621-22.) Pocas líneas que dejan bien claro que Fortunata se ha prostituido en la calle y en las casas cuando recuerda con Mauricia haber estado en casa de la Paca sólo dos veces y por necesidad (447).
- ¹⁷ Me refiero a B. Aldaraca, *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Visor, Madrid, 1992.
- ¹⁸ “Ya hablaremos –escribía Clarín proyectando sobre la heroína de Galdós la sombra de Marguerite Gautier– de Fortunata, esa dama de las camelias de la Cava de San Miguel...” en “Una carta y muchas digresiones” *El Globo*, 22/23-IX-1887 recogido en L. Alas, *Galdós novelista*, PPU, Barcelona, 1991, pp. 159-70.
- ¹⁹ Remito a las interesantes consideraciones contenidas en C. Servén-Díez, “De *La Dama de las camelias* a la codorniz romántica: sobre la mujer liviana en la novelística de la Restauración” , *Revista de literatura*, 1995, t. LVIII, n. 115, pp. 83-105 y a F. Caudet, “*Fortunata y Jacinta* entre el melodrama y el folletín” en J. Ávila Arellano (coord.), *Actas del centenario de “Fortunata y Jacinta” (1887-97)*, Madrid, Universidad Complutense, 1989.
- ²⁰ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, Yale University Press, New Haven London 1976, me refiero a la edición italiana, *L’immaginazione melodrammatica*, Pratiche Parma, 1985, pp. 30-1.
- ²¹ B. Pérez Galdós, *Ensayos de crítica literaria* (ed. Laureano Bonet), Barcelona, Península, 1972, p. 118.