

## ■ EL PRINCIPIO ORNAMENTAL ■ EN LA NARRATIVA GALDOSIANA

Hazel Gold

Entre otras contradicciones el realismo entraña la siguiente: aunque se fundamenta en la descripción minuciosa de sucesos, ambientes y personas, al mismo tiempo es frecuentemente censurado por su prolijidad descriptiva<sup>1</sup>. El narrador galdosiano, como hace el viejo Plácido Estupiñá, típicamente construye su relato contando «tan diversas cosas con aquella exactitud pintoresca y aquel esmero de detalles que encantaba» (1: 173)<sup>2</sup>. Se explaya en un rico y tupido recuento de cosas y relaciones, como hace el narrador de *Fortunata y Jacinta* cuando describe las enredaderas comerciales y familiares del Madrid actual. Evidentemente quiere asegurarnos que la densidad de lo cotidiano es signo fiable de un mundo existente y tangible, no meramente construido de palabras.

Los lectores, sin embargo, no siempre han gustado de tal aluvión de datos y retratos. Los reseñadores decimonónicos de *La Regenta*, por ejemplo, se arremellaron contra los excesos descriptivos de Clarín mientras éste a su vez reprochó semejante defecto en algunas de las obras de Galdós. Pensando en la prolongación del mismo debate en el siglo xx, se podría decir que lo que le falta a Ortega le sobra a Baroja, teniendo en cuenta sus posiciones antitéticas con respecto al detallismo y la morosidad que caracterizan la estética novelística (Gómez Palmeiro 66-69).

En su ambivalencia hacia el modo descriptivo, Emilia Pardo Bazán ejemplifica al lector que vacila entre su gusto por una escritura de absoluta fidelidad en la transcripción de lo real y su deseo de seguir el hilo narrativo fictivo, sin las interrupciones y desviaciones que los bloques descriptivos presentan a la lectura del texto. En *La cuestión palpitante* ella elogia la ficción de los hermanos Goncourt porque observan «en todos los objetos detalles menudos, exquisitos y curiosos, hilos delgadísimos que tejen

<sup>1</sup> Como hace constar GÓMEZ PALMEIRO (69), la minuciosidad de la novela no se limita al detallismo de los ambientes físicos sino que puede extenderse al análisis psicológico, como ocurre en los casos de Clarín y Proust.

<sup>2</sup> Todas las referencias a *Fortunata y Jacinta* corresponden a la edición de Francisco CAUDET.

la realidad» (118). Comenta que la vida, tela grosera para otros autores, es para los Goncourt un fino encaje bordado de «cenefas, flores y estrellitas delicadísimas». Pero curiosamente juzga que otros escritores estimables no han logrado el necesario equilibrio detallista. Así, opina que el talento de Balzac se ve perjudicado porque «usa tanto adorno superfluo» (105). Del mismo modo lamenta que el estilo de Zola «está recargado de adjetivos, adornado de infinitos penachos y cintajos y colorines» (144)<sup>3</sup>.

Cuando en su discurso a la Real Academia Española Galdós habla de la necesidad de buscar «el perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción» (*Ensayos* 159), parece estar aludiendo a la misma polémica: ¿hasta qué punto los motivos descriptivos en una narrativa son funcionales? ¿Cuándo caen en la irrelevancia, quedando reducidos a atributos puramente decorativos que fragmentan la coherencia del relato? Hay que preguntar si resulta fatalmente perjudicado un relato por los efectos de la exposición prolongada y pormenorizada, a saber, la retardación o suspensión del movimiento de la intriga y la posible ilegibilidad de las descripciones técnicas. ¿O más bien goza el relato de aquellos aspectos de la descripción (la exhaustividad informativa, la creación de núcleos temáticos y metafóricos organizadores del texto) que avanzan el proyecto realista por reforzar la ilusión mimética?

Estas no son preguntas insignificantes, ya que el papel de la ornamentación es el tema de un debate apasionado en la España decimonónica tanto en la literatura como en las artes plásticas. El renacimiento de interés en los estilos históricos caracterizados por extensos repertorios de florituras (el bizantino, el gótico, el churrigueresco, el islámico), la publicación de varias gramáticas de diseño y de artes decorativas y el ensalzamiento del ornato aplicado a los objetos de producción industrial son todos fenómenos del siglo pasado que indican una peregrinación en busca de formas que armonicen la máquina con la mano del artesano, la utilidad con la belleza<sup>4</sup>. En el campo de las letras, las obras realistas

<sup>3</sup> Se puede notar que MENÉNDEZ Y PELAYO siente la misma ambivalencia que PARDO BAZAN hacia la descripción. Se queja del costumbrismo en que «si podía lucir el primor de los detalles, faltaba el alma de la composición, faltaba un tema de valor humano» (88). Encuentra digna de alabanza en GALDÓS «la riqueza de los detalles mirados como con microscopio, en la atención que concede a lo pequeño y humilde» (100), pero al mismo tiempo reconoce que el novelista se equivoca a veces cuando incurre en «la falta de selección en los elementos de la realidad, la prolija acumulación de los detalles» (103).

<sup>4</sup> PITARCH Y DALMASES BALAÑA señalan que los conceptos de utilidad y ornato «definen los dos campos básicos y más amplios de la producción industrial de objetos durante todo el siglo XIX» (85). Estos autores indican que el catálogo de formas decorativas reunidas en obras como el *Album enciclopédico pintoresco de los industriales* (1857) y el *Album gráfico de artes y oficios* (1884) de Luis RIGALT, por ejemplo, desempeña un propósito educativo-cultural: «para que los responsables de la producción de los objetos posean por igual unos conocimientos industriales correspondientes a la parte técnica y una instrucción artística capaz de inyectar en la producción 'el aliciente necesario', la belleza» (160). De semejante modo, el realismo literario —otro catálogo basado en la exposición de particularidades— intenta ofrecer una crítica social (la utilidad) y mejorar la ínfima calidad literaria de la novela española del diecinueve (la belleza).

y naturalistas asimismo se caracterizan por cierto didacticismo utilitario —el esfuerzo por observar, representar y criticar tácitamente la sociedad— el cual encuentra su mejor expresión en una prosa cuidadosamente labrada, engalanada por su cultivo de descripciones, detalles sueltos y digresiones.

Como bien luce en los comentarios anteriores de Pardo Bazán, las definiciones decimonónicas del ornamento resultan bastante contradictorias. Por un lado, tienden a clasificar lo decorativo como algo secundario, un suplemento no necesario a la estructura o función del objeto o del texto que adorna. Por otro lado, insisten en que es un atributo de la belleza que puede perfeccionar el artefacto visual o verbal, completándolo.

Algunos críticos, entre ellos John Ruskin, notan que el ornamento expresa placer: el que tomó el creador en la creación de su obra y el que un espectador o lector puede derivar de la misma. Pero por esta misma razón el ornamento ha sido sometido a duros juicios morales. Como elemento no esencial de la composición, cuyo propósito radica más en «lo dulce» que «lo útil», ha sido calificado de superficial, efímero y peligrosamente seductor<sup>5</sup>.

El principio ornamental en la narrativa galdosiana —o sea, la dilatación del texto con toda clase de ampliaciones no estrictamente necesarias a la exposición escueta y lineal del argumento— encarna estas tensiones y otras que ponen al descubierto la naturaleza paradójica del realismo literario. De hecho, la materia descriptiva en las novelas de Galdós ostensiblemente desempeña un papel explicativo y de importancia secundaria. Pretende transmitir información sobre ambientes, paisajes y objetos y así autenticar la realidad social y psíquica cuya representación, según la intención declarada del novelista, debe apoyar. Pero pronto pasa del fondo al primer plano, usurpando el espacio semántico y simbólico reservado a la narración propia. En vez de ser un elemento simplemente decorativo o retórico que puede desgajarse del texto, se convierte en un determinante de la estructura de la obra, inseparable de ella. De este modo las jerarquías que rigen la narrativa realista son confundidas o invertidas: lo suplementario y marginal se desplaza al centro, el signo lingüístico ahora antecede al referente<sup>6</sup>. Cuando acude Galdós al uso de largas descripciones e interminables inventarios de objetos,

<sup>5</sup> En el modernismo hispánico tipo rubendariano el ornamento adquiere otras connotaciones: preciosismo, parnasianismo y simbolismo, predominio de rosas, cisnes, torres de marfil y otras bagatelas. Pero los juicios de los críticos sobre su empleo siguen criterios ideológicos casi idénticos a los ya mencionados. De acuerdo con la posición de quien escribe, esta ornamentación o es irresponsable (un modo de evasión) o noble (un atrevido gesto de rebeldía estética ante la vulgaridad del mundo moderno).

<sup>6</sup> Es interesante notar que muchos de los artistas y teóricos que participaron en el debate decimonónico sobre el papel de la ornamentación visual de igual modo querían ver abolidas las fronteras entre las bellas artes y las artes decorativo industriales; se negaban a aceptar la jerarquía tradicional que supeditaba éstas a aquéllas.

cuando se sirve ostentosamente de la metáfora, cuando apoya la estructuración de sus obras en los principios de contraste y repetición o en figuras como el arabesco, el marco y el entrelazado, está subrayando precisamente estas antinomias que inevitablemente subvierten la pretendida transparencia del realismo y hacen del ornamento un fenómeno mediatizador entre el mundo y el texto, más aún entre éste y sus lectores (Grabar 45).

La novela *Fortunata y Jacinta* ofrece amplia oportunidad para medir el peso del ornamento verbal y analizar su complejo funcionamiento en la obra del escritor canario. Los críticos de esta obra coinciden en señalarla como un momento cumbre en el proyecto novelístico galdosiano. En ella, Galdós logra la máxima síntesis de la representación de la historia contemporánea dentro de otra historia inventada. Impugna la falsedad de la moral social y política de la Restauración al mismo tiempo que ofrece nada menos que una teoría de la ficción y la lectura. Y pone en práctica esta teoría al crear una novela asentada en el desarrollo de la conciencia humana (véase a Eoff, Gilman). En efecto, *Fortunata y Jacinta* se distingue como novela en que conviven el «lujo y derroche de la referencialidad» y «un albergue textual desde donde el sujeto (personaje) responde con individualidad a los acontecimientos vividos» (G. Gullón 50). Además, como la más extensa de todas las novelas galdosianas, construida sobre una multiplicidad de hilos argumentales y biográficos que sólo se convergen en los últimos tomos, necesariamente da cabida a mucha materia accesoría. El lector encuentra descripciones, paréntesis explicativas, apartados narrativos y metacomentario perteneciente al plano discursivo del texto, lo que a primer vistazo podría clasificarse como meros aderezos compositivos susceptibles a suprimirse por ajenos o triviales. Sin embargo, un examen más detenido revela su pertinencia a la configuración del relato novelesco y su importancia no menor a la incipiente modernidad estética de esta novela.

En el primer tomo de *Fortunata y Jacinta* figura una escena que ilustra el manejo galdosiano de las prácticas descriptivas y la consiguiente tendencia a ensanchar el texto. Está insertada en el capítulo titulado «Una visita al cuarto estado» en que se refiere cómo Jacinta, acompañada por Guillermina Pacheco, va a los barrios bajos de Madrid en busca del falso niño *Pitusín*. Rumbo a la casa mezquina en Mira el Río donde viven los autores de este engaño folletinesco, José Ido del Sagrario y José Izquierdo, las dos damas transitan el mercado de la calle de Toledo. El narrador sigue de cerca sus pasos y consagra un largo intervalo a la descripción del mercado y quienes lo frecuentan (1: cap. IX, i, 315-318). Al parecer, forma un preludio nada imprescindible al capítulo. A lo mejor Galdós podía haber condensado la narración del lance limitándose a transcribir las entrevistas de Jacinta con los personajes interesados (Ido, Izquierdo, Nicanora, Severiana) o haber iniciado el relato sólo en el momento de la llegada de la esposa de Juanito Santa Cruz a la puerta misma de la casa de inquilinos. Con su exuberante despliegue de impresio-

nes sensoriales y su enumeración caótica de los géneros que están de venta en los puestos, la escena del mercado parece recalcar la incontinencia verbal típica del escritor realista ante el mundo material.

El narrador legítimamente podría defender la introducción de esta escena basándose en la plausibilidad de la situación narrativa: un personaje ignorante (un turista, casi se podría decir), en compañía de otro mejor informado, explora un ambiente desconocido (es la llamada «coartada Robinson» de que habla Hamon)<sup>7</sup>. Tampoco han faltado lectores contemporáneos que encuentran justificada la inclusión de dicha escena. Ricardo Gullón era de los primeros en fijarse en la estrecha vinculación estructural de este subcapítulo con el resto de la obra. Señaló que contribuye a la definición del espacio urbano estratificado, tan característico de la capital en vías de transformarse económica y socialmente (170; 184-86). Geoffrey Ribbans, para quien la escena callejera confirma «la capacidad de observación» del autor (106), también la entiende como evidencia del principio estructural de jerarquización y contraste operante en la novela, notando: «El viaje que hace Jacinta con Guillermina a través del animado mercado... revela un grado de actividad, color y miseria que sirve para indicar los mundos tan diferentes que coexisten dentro de una zona muy pequeña de la ciudad» (125). Fijándose en el aspecto endemoniado de la descripción —los maniqués amarillos que «parecían personajes de azufre» y el predominio de tonos sangrientos de telas y puertas, lo cual después encuentra eco en la «bulla infernal» de la tropa de chicos y las condiciones nocivas en que viven— Stephen Gilman compara el mercado a un infierno comercial, social y oral. Para este crítico el importe de la escena es sobre todo simbólico. En la fusión de dos modelos intertextuales, la visión balzaciana de la ciudad como infierno y el motivo del viaje órfico, encuentra que Galdós pudo dar plena expresión al trayecto mitológico de Jacinta, quien busca frustradamente su salvación personal en el hijo putativo de su marido y Fortunata (299). Y con toda razón Peter Bly apunta que la misma escena, en que Jacinta reacciona al aspecto exageradamente artístico de lo que ve, revela las preferencias y pretensiones estéticas de la alta burguesía, incapaz de responder a la naturaleza sin que sea tocada de la pátina del artificio (127).

Al nivel de la micronarración, queda claro que susodicha escena abarca las tres funciones principales desempeñadas por el principio ornamental en *Fortunata y Jacinta*: la narratividad, la autorreflexividad y la simultánea delimitación y rompimiento del marco narrativo.

<sup>7</sup> HAMON examina dos posibilidades narrativas que lógicamente ocasionan la descripción: «(a) a stationary character (leaning on something, lying down, squatting, sitting, standing motionless) before a panorama or an object which is moving or changing; (b) a moving character (walking, visiting, a tourist, an explorer) observing a fixed but complex scene (a street, a landscape, a monument, a flat)» (150). GALDÓS combina los dos esquemas; la ambulante Jacinta observa la escena fija, pero en su distracción mental «era como si ella estuviese parada y la pintoresca vía se corriese delante de ella como un telón» (1: 316).

Primero, la narratividad, definida como aquellos aspectos formales y contextuales que son capaces de fomentar la narración, impulsándola a seguir su curso hacia el desenlace e impulsando a los lectores a seguir leyéndola. Tradicionalmente se ha arguido que las descripciones y otras digresiones de las que venimos hablando son expansiones autónomas del texto que detienen el movimiento progresivo de una historia; se salen del esquema temporal del relato e impiden que el lector llegue al final como desea. Jacinta se adentra con dificultad en el mercado y luego en los corredores de la casa de Ido e Izquierdo, porque «el suelo intran-sitable ponía obstáculos sin fin» y ella encuentra «a cada paso un estorbo» (1: 317; 321). Otro tanto se ha dicho de la obstaculización de la lectura provocada por la descripción. No obstante, mirando el ejemplo de la escena centrada en el mercado de la calle de Toledo, parece más cierto insistir en que la descripción galdosiana, lejos de ser una mera coetilla o adorno superficial, es parte de la matriz generadora de la narrativa. Introduce nuevos motivos (sobre todo, la reacción de Jacinta al «continente de la pobreza»), elabora el ambiente (el mundo popular, contrastado con la muelle domesticidad burguesa en que se mueve Jacinta) y suministra detalles sobre los personajes observados y observadores, todo lo cual engendra más narración, más historia. ¿Quiénes son estos comerciantes que venden fruta, loza, pájaros, pañuelos y otras prendas de vestir? Desarrollar sus historias significa la ramificación de la novela hasta lo infinito, ya que cada pormenor es en sí el germen de otra novela<sup>8</sup>. Llena de ruido (gritos, pregones), color (los trapos de tono berme-lón, verde, cobalto y amarillo) y dinamismo («la vibración de los adoqui-nes», «el paso de los carros», la circulación del «gentío presuroso»), la escena invita al lector a entrar, como acaba de hacer Jacinta, en la cacofonía oral y visual de Madrid, a imaginarla en su plenitud. ¿El precio de la entrada? El riesgo de despistarse por otro sendero narrativo ignorado.

Otro rasgo notable de esta escena es su fuerte grado de autorreflexi-vidad. La prosa ornamental e intertextual subraya la dimensión autocon-sciente que caracteriza tantos textos galdosianos. Repetidas veces vemos que la descripción en ésta y otras escenas parecidas de *Fortunata y Jacinta* adquiere significado no por reproducir fielmente el referente socio-histórico sino por ejemplificar las reglas y códigos culturales que gobier-nan la representación. Mientras crece la cantidad de descripciones que contiene, la novela termina por citarse a sí misma (y las condiciones de su propia génesis artística) más que citar la realidad en bruto. En este caso, el lector aprende que Jacinta, por ir «tan pensativa», presta más atención «a su propio interior» que a la turbulenta calle: «era como si ella

<sup>8</sup> Imposible no recordar aquí las ya famosas palabras del narrador sobre el primer encuentro de Juanito y Fortunata, ocurrido cuando aquél es encargado de ver al enfermo Plácido Estupiñá: «Y sale a relucir aquí la visita del Delfín al anciano servidor y amigo de su casa, porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita, esta historia no se habría escrito. Se hubiera escrito otra, eso sí, porque por do quiera que el hombre vaya lleva consigo su novela; pero ésta no» (1: 181).

estuviese parada y la pintoresca vía se corriese delante de ella como un telón» (1: 316). El narrador sigue registrando estas percepciones confusas, que ya distan mucho de ser una transcripción exacta del mundo, pero es tan desbordante e intrincada su descripción que pronto se da cuenta el lector de que el narrador es incapaz de resistir la tentación de complacerse en su propio manejo del lenguaje. Ofrece unas páginas en que se deleita en comunicar la experiencia de este mundo mercantil en que todo rezuma, todo cuelga y ondula, todo fluye. Subraya la idea de flujo y transformación haciendo uso constante de la metáfora. Así, lo orgánico se vuelve mineral, lo fabricado se vuelve vegetal: las naranjas son «montones de oro», los higos pasados tienen forma de «bloque», el turrón es como la piedra labrada de una cantera; mientras las puntillas blancas caen «como los vástagos de una trepadora» (1: 316)<sup>9</sup>.

En su placer por contar y describir el narrador hasta llega a adornar el texto con figuras puramente ornamentales como el arabesco y la voluta. Los encajes y las piezas de tela caen «desenvueltas en ondas»; la mareada vista de Jacinta «le exageraba las curvas de aquellas rúbricas de trapo»; los collarines y frontiles rojos están embellecidos de «madroñaje arabesco» (1: 317-18). Con un constante énfasis en el detalle y la consiguiente desfamiliarización del conjunto, este interludio de la novela linda con lo grotesco, un modo literario que, como señala John Kronik, frecuentemente es un fenómeno puramente ornamental, estéticamente gratuito; llama sobre sí la atención y hace alarde de su propia ficcionalidad y artificiosidad formal (48-51). Llega un momento en la escena cuando el narrador interrumpe su laboriosa copia de las percepciones de Jacinta para intercalar el siguiente juicio personal: «El sentimiento pintoresco de aquellos tenderos se revela en todo. Si hay una columna en la tienda la revisten de corsés encarnados, negros y blancos, y con los refajos hacen graciosas combinaciones decorativas» (1: 317). Este pasaje funciona como un *mise en abyme* textual, ya que no hace otra cosa el narrador sino barajar sus propias combinaciones decorativas. El resultado es un texto autoconsciente que se disfraza de la imagen (químérica, por seguro) de ser un texto mimético, portador de noticias y verdades. En palabras de Michael Riffaterre, «le genre descriptif... semblait devoir s'ouvrir sur la réalité. Il n'en est rien: toutes les formes de la mimésis n'y font autre chose que créer une *illusion* de réalité» (30).

Finalmente, la escena de la calle de Toledo demuestra que el principio ornamental galdosiano simultáneamente es responsable por delimitar y trasgredir toda clase de marcos narrativos. Al mismo tiempo que la descripción en *Fortunata* y *Jacinta* marca una transición entre figura y

<sup>9</sup> En su estudio de *Fortunata* y *Jacinta*, Harriet TURNER investiga el recurso galdosiano a la metáfora, la cual define como una figura de abstracción que nunca deja de arraigarse en una experiencia concreta. Turner llega a una conclusión opuesta a la mía, ya que tiende a descartar el aspecto ornamental de la metáfora: «his use of metaphor is so basic and pervasive that figures of speech become an intrinsic part of mimesis, as opposed to embellishment, appearing to move in the text as animated pieces of life» (94).

fondo, discurso y narración, se sirve de «perifollos» formales (p. e., lenguaje figurativo, repeticiones, retrospectivas y prospectivas) que violan estas fronteras y rompen con el carácter lineal del relato. Para dar un sólo ejemplo, al comienzo de la escena se establece que lo reproducido corresponde a la percepción de Jacinta, pero antes de llegar a su conclusión —«cuando se halló (Jacinta) cerca del fin de su viaje» (318)— la escena cambia varias veces su focalización para admitir también los ángulos de visión del narrador y doña Guillermina. El hecho de que la Delфина todo lo ve como si fuera proyectada sobre un telón trae a colación la experiencia del marco teatral, distinguido por su propio juego de ilusiones miméticas. Y la índole manifiestamente pictórica de toda la escena, notada por Bly (127), sugiere que la visión que presenta está circundada por un marco de pintura implícito. Mas el marco queda roto en varios puntos, empezando con la confusión que siente Jacinta entre lo exterior y lo interior, y la transgresión a la que da apertura no sólo es estructural sino también psíquica. Da lugar al deseo ruptural y crea un espacio en que autor, narrador y lector pueden entregarse al placer de una experiencia enteramente verbal.

Entre el principio ornamental empleado por Galdós y la modernidad literaria propiamente dicha existe menos distancia de la que se podría pensar. La descripción al servicio de la exploración de estados subjetivos de conciencia, el virtuosismo detallista que acaba por señalar el lenguaje en vez del mundo, la exposición de partículas y sensaciones aisladas la cual prelude la fragmentación del mundo y nuestras percepciones: éstas son algunas de las maneras en que Galdós reorienta la estética de la novela hacia lo moderno. Cuando Jacinta y Guillermina se pasean por el mercado, su autor ya está en camino hacia el «arabesco total» de que hablaba el poeta Mallarmé y que señala una actitud radicalmente nueva hacia la realidad y la escritura.

## OBRAS CITADAS

- BLY, Peter A. *Vision and the Visual Arts in Galdós*. Liverpool: Francis Cairns, 1986.
- EOFF, Sherman H. *The Modern Spanish Novel*. New York: New York University Press, 1961.
- GILMAN, Stephen. *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- GÓMEZ PALMEIRO, Rosendo. «El detallismo en la novela de finales del siglo XIX.» *Noésis* 1.1 (1985): 66-73.
- GRABAR, Oleg. *The Mediation of Ornament*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- GULLÓN, Germán. *La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid: Taurus, 1992.
- GULLÓN, Ricardo. *Técnicas de Galdós*. Madrid: Taurus, 1980.
- HAMON, Philippe. «What Is a Description?» En *French Literary Theory Today*. Ed. Tzvetan Todorov, trad. R. Carter. Cambridge y Paris: Cambridge University Press y Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982. 147-78.
- KRONIK, John W. «Galdós and the Grotesque.» *Anales Galdosianos* 11 (1976) Anejo: 39-54.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. «D. Benito Pérez Galdós.» En *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. Obras completas*. Madrid: CSIC, 1942. 10: 81-110.
- PARDO BAZÁN, Emilia. *La cuestión palpitante*. Ed. Carmen Bravo Villasante. 2.ª ed. Salamanca: Anaya, 1970.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Ensayos de crítica literaria*. Ed. Laureano Bonet. Barcelona: Península, 1990.
- *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 1982. 2 tomos.
- PITARCH, Antonio José y Nuria de Dalmases Balañá. *Arte e industria en España, 1774-1907*. Barcelona: Blume, 1982.
- RIBBANS, Geoffrey y John E. Varey. *Dos novelas de Galdós: «Doña Perfecta» y «Fortunata y Jacinta»*. Trad. Esther Berzosa Mateo y Alicia Bleiberg. Madrid: Castalia, 1988.
- RIFFATERRE, Michael. «Systeme d'un genre descriptif.» *Poétique* 9 (1972): 15-30.
- TURNER, Harriet S. *Benito Pérez Galdós: «Fortunata and Jacinta»*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.