

INDICIOS NOVELESCOS. UNA LECTURA DE *FORTUNATA Y JACINTA* DE GALDÓS

FICTIONAL SIGNS. AN INTERPRETATION
OF GALDOS' *FORTUNATA Y JACINTA*

Blanca FERNÁNDEZ GARCÍA

Università di Bologna (Italia)

blanca.fernandez@unibo.it

Resumen: El artículo pretende explorar la relación entre el Paradigma indiciario, modelo epistemológico emergente durante el siglo XIX, y la novela de la misma época. En concreto, se centra en *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, donde se trata de ver esta relación en función del objetivo epistemológico de la novela realista: el conjunto de la sociedad. Para ello se observa cómo el Paradigma indiciario se entrelaza con otros modelos de conocimiento creando una trama reveladora del plan o ideología de la novela.

Palabras clave: Paradigma indiciario – Historia – Novela – *Fortunata y Jacinta* – Descripción

Abstract: In this article, we aim to explore the relationship between the Indiciary Paradigm, epistemological model that emerged during the 19th century, and the novel genre of the time. In particular, we focus on *Fortunata y Jacinta* by Benito Pérez Galdós, where we consider this relationship according to the epistemological objective of the realist novel: society as a whole. To this end, we analyze how the Indiciary Paradigm is intertwined with other models of knowledge, creating a weave that reveals the novel's plan or ideology.

Key words: Indiciary Paradigm – History – Novel – *Fortunata and Jacinta* – Description

1 Una realidad depurada de escorias

En la “Contestación” de Marcelino Menéndez Pelayo al discurso de ingreso en la Academia de la Lengua de Benito Pérez Galdós el 7 de febrero de 1897, se lee: “los defectos que se le pueden notar [en *Fortunata y Jacinta*], y que se reducen a uno solo, [es] el de no presentar la realidad bastante depurada de escorias” (Menéndez Pelayo, 1897: 48).

Cabe preguntarse a qué se refería exactamente Menéndez Pelayo con el tan contundente término de “escoria”, sobre todo en un discurso laudatorio y penetrante en el que, a pesar de ciertas diferencias traídas discretamente a colación, el orador no esconde su admiración por el novelista. Como primera tentativa de aclaración, y sin abandonar la Academia, recurrimos a la definición del diccionario de 1884 de la palabra “escoria”, acepción 5: “fig. Cosa vil, desechada, y materia de ninguna estimación”, que coincide en gran medida, salvo por el mayor énfasis del calificativo “desechada”, con la definición actual, también acepción 5: “f. Cosa vil y de ninguna estimación”.

Pero ¿cuáles serán esas cosas viles y desechadas, desprovistas de toda estimación que Galdós debería haber depurado en sus obras, y más en concreto en *Fortunata y Jacinta*, en cuyo comentario Menéndez Pelayo incluye esta apreciación? ¿Serán estas “escorias” los comportamientos poco estimables de algunos de sus protagonistas? ¿Sus vidas a veces mezquinas e insignificantes? ¿El envilecido “cuarto estado”? ¿O las plumas de diferentes aves que Estupiñá suele llevar pegadas a sus botas? (Galdós, 2005: 365).

Una pista nos la podría dar la rectificación que encontramos unas líneas más abajo, donde reconoce “que el ideal puede surgir del más humilde objeto de la naturaleza y de la vida” (Menéndez Pelayo, 1897: 48). Sin demasiada precisión, esas “escorias” de las que debería ser depurada la realidad, se asimilan a lo humilde en general y pueden ser fructíferas, ya que a través de ellas se puede llegar al ideal.

Dejando de lado el gusto más idealista de Menéndez Pelayo, la relación entre lo humilde, pequeño o vil y el arte es una cuestión que atraviesa toda la literatura realista desde sus comienzos. Como explicó Auerbach, una de las más importantes novedades del cristianismo fue la elevación de lo insignificante a materia literaria seria. Mientras que en la literatura romana la clasificación genérica daba espacio solo dentro de lo cómico a las “escorias” de la realidad, la revolución de los Evangelios es la de presentar una acción seria – nada menos que el plan divino de salvación – materializada en un ambiente de lo más popular en el que sujetos del pueblo son capaces de actuar y de sentir con la elevación que la literatura antigua reservaba únicamente a personajes nobles, protagonistas épicos o trágicos (Auerbach, 2014: 31-54).

El realismo decimonónico es partícipe también de una dignificación de lo humilde. Y lo es en un contexto bien preciso: su interés por representar las esferas de realidad que la historia descuida. La “vieja Historia”, en palabras de Galdós, “nos habla con tenaz preferencia de los altos poderes del

Estado, de guerras, intrigas y privanzas, de los casamientos y querellas entre familias de reyes y príncipes, dejando en la penumbra las profundísimas emociones que agitan el alma social” (1897: 17). Este “alma social” en penumbra es, sin embargo, el objeto de la novela realista que se propuso “investigar con criterio penetrante la vida de los pueblos” (Galdós, 1897: 17), aquello de lo que, por insignificante, venía depurada la Historia.

La seriedad con la que la narrativa realista asumió este programa de estudio, reemplazando al historiador ahí donde su trabajo se interrumpía, le llevó a apoyarse en disciplinas y saberes que, en tanto que metodologías de estudio, estructuran y legitiman su incursión en la realidad.

En este artículo queremos ofrecer una perspectiva de análisis de la literatura realista del siglo XIX sugiriendo su relación con un saber que encontró particular acomodo en el contexto decimonónico: un paradigma de conocimiento basado en la interpretación de detalles insignificantes, de lo minúsculo, de aquello que seguramente Menéndez Pelayo hubiera incluido entre las “escorias” o los objetos humildes. Se trata del “Paradigma indiciario” estudiado por el historiador italiano Carlo Ginzburg en un célebre artículo de 1979: “Spie. Radici di paradigma indiziario”.

2. Indicios

Paradigma Indiciario es el nombre que Carlo Ginzburg dio a un modelo epistemológico surgido en las ciencias humanas en el siglo XIX, pero que en realidad hundía sus raíces en prácticas y saberes operantes desde los albores de la humanidad: la caza, la sintomatología médica, la adivinación... En cierto modo, este modelo pertenecería al acervo popular de todo el planeta (Ginzburg, 1983: 65-68) (Aguirre Rojas, 2007: 14).

Se basa en la interpretación de detalles en apariencia insignificantes pero que permiten acceder a una realidad ausente. En la caza, las huellas de un animal permiten reconstruir su paso; en medicina, el diagnóstico se realiza a través de la observación directa de factores externos: los síntomas; y en la adivinación se intenta predecir el futuro a través de la observación de diversos fenómenos sensibles (Ginzburg, 1983: 67).

Estos detalles se podrían clasificar dentro de la categoría más amplia de los indicios –signos involuntarios, no codificados, que abarca desde los síntomas de una enfermedad a las citadas huellas o a los objetos que revelan otra realidad no inmediatamente perceptible–; por ejemplo, las particularidades de la caligrafía de cada uno, los trazos pictóricos que permiten determinar la autoría de los cuadros, los restos arqueológicos, las pistas en una investigación policial y hasta los lapsus tan útiles al psicoanálisis. Esta heterogeneidad de signos es patrimonio de distintas disciplinas o saberes que privilegian el conocimiento de lo concreto y de lo individual. Las prácticas indiciarias presuponen un modelo de conocimiento débil en el que entran en juego operaciones como la adivinación, la conjetura o la interpretación, que permiten acceder a realidades individuales¹.

¹ El artículo “Spie” se explica a través del trabajo de Ginzburg como historiador de la cultura popular, en concreto de las creencias campesinas en el norte de Italia en el siglo XVI. El historiador necesitaba dar con un método de acercamiento a una parcela tan esquiva del pasado como pueden ser las creencias populares. Frente al descrédito del abordaje de corte

En este artículo de 1979, Ginzburg señalaba también la importancia de la narración en la interpretación y explicación de indicios. Por ejemplo, el esquema de inteligibilidad que instauro el modelo cinegético a partir de la interpretación de huellas y de su ligazón, de donde se podría extraer el microrrelato: “Algo pasó por allí”. Sin duda, una estructura narrativa básica que el historiador incluso sugiere como matriz de todo relato (Ginzburg, 1983: 66).

Por otra parte, como explica Ginzburg, el auge a finales del siglo XIX de este modelo de conocimiento está relacionado con los cambios sociales, políticos y económicos de la época. El fin del antiguo régimen, con el acceso al poder de la burguesía, introdujo la posibilidad de movilidad social y dio un nuevo rol a la individualidad dentro del conjunto de la sociedad. Los signos de nacimiento del antiguo régimen, indelebles como la flor de lis de Milady de Winter, empiezan a desdibujarse y la identificación e individuación de los sujetos, como la del joven Fabrice del Dongo (*La cartuja de Parma*) en sus peripecias napoleónicas, resulta siempre más problemática (Ginzburg, 1983: 92). En este nuevo contexto cambiante se desarrollan ciencias como la frenología o la fisionomía con una clara aspiración individualizante; igualmente la policía de las ciudades, guardiana del poder de los Estados burgueses, se ve urgida por encontrar métodos de individuación que, como las huellas digitales, puedan dar cuenta de todos y cada uno de los individuos: los ciudadanos de las metrópolis y los de las colonias de ultramar, los delincuentes reincidentes o los agitadores de la lucha obrera (Ginzburg, 1983: 90). En este mismo contexto, la novela alcanza su madurez y Ginzburg le otorga un papel esencial en la educación de los jóvenes burgueses como acceso a la experiencia y sustituto de los ritos de iniciación (Ginzburg, 1983: 86).

3. Las novelas y los signos

La relación entre novela decimonónica y paradigma indiciario ha sido objeto de una mayor profundización en un trabajo más reciente. Nos referimos a la propuesta de Andrea Del Lungo en el volumen *Le Roman du signe. Herméneutique et fiction au XIXème siècle* (2007) donde se analiza la importancia de los signos en la novela de la época. En consonancia con una sociedad en pleno cambio –del antiguo régimen a la consolidación de la burguesía– en la que los signos convencionales de representación del orden social se van poco a poco resquebrajando, los signos individuales cobran de repente un papel primordial. Disciplinas como la fisionomía, la frenología, la grafología o la criminología –que nacen en este período–, así como la novela, se ocuparán primordialmente de determinar a través del descifrado de signos, identidades individuales. Como apunta Del Lungo (2007: 8), ya el diccionario de la *Académie française* de 1835 se hace eco en su acepción de signo, del carácter individual y temporal del mismo, definiéndolo como algo no convencional que ha de ser percibido y descifrado: “Indicio, marca de una cosa pasada, presente o futura”.

positivista que tomaba las fuentes de manera literal y frente a las nuevas corrientes escépticas que empezaban a estar en auge en los años 60 y 70, Ginzburg intentaba defender la posibilidad misma de conocimiento. De ahí el interés por este modelo débil basado en una lectura indicial de las fuentes. (Véanse sus libros *I benandanti*, 1966 o *Il formaggio e vermi*, 1976).

En lo que toca a la novela, tal es la importancia del signo que su desciframiento permitiría incluso una clasificación en subgéneros: un paradigma de investigación, o policial, que se estructura a partir de *indicios* que ponen en marcha la investigación y *pruebas* que la confirman retrospectivamente; un paradigma adivinatorio en el que comparecen *huellas* o *presagios* como en la novela histórica en la que las huellas pueden permitir una reconstrucción del pasado o la adivinación profética; y un paradigma analógico basado en el *detalle*, propio de la novela realista y naturalista (Del Lungo, 2007: 12-15).

Esta poética figurativa de la novela realista y naturalista produce un cambio en el estatuto de la descripción y le otorga una funcionalidad sin precedentes dentro de la ficción. Descripciones que conciernen a todas las esferas de la vida privada y de la pública y que, en su detallismo abrumador, permiten entender la crítica de Menéndez Pelayo. La novela realista, como lo es *Fortunata y Jacinta*, no presenta la acción depurada y esquemática de la fábula, sino un sinfín de detalles que van coloreando el relato y anclándolo a la realidad en la que se desarrolla². Atañe tanto al nivel de la historia que se cuenta como al valor referencial con respecto al momento histórico en que se inscribe. En definitiva, esta pasión por el detalle permite al novelista poner ante los ojos del lector indicios reveladores de mundos. Para comprenderlo quizá el ejemplo más elocuente sea el sobre-semantizado barómetro de Mme. Aubain de la novela de Flaubert *Un coeur simple* al que Roland Barthes dedicó su famoso artículo “El efecto de realidad”. La presencia de un elemento inútil para la trama es sin embargo útil a la narración ya que permite identificar una visión del mundo a partir del gusto dudoso de Mme. Aubain (Del Lungo, 2007: 15). Connota lo real, pero a la vez es el signo de una visión del mundo.

La inclusión de detalles responde a la idea de novela como herramienta de conocimiento de la historia, de la sociedad y de los individuos y se entrelaza, al servicio de este fin, con los diversos paradigmas epistemológicos de la época. Este entrecruzamiento recorre como un río subterráneo la novela y quizás en él podríamos encontrar la verdadera huella del autor, el plan o ideología de la novela. Vamos a verlo en *Fortunata y Jacinta*.

4. El mundo de *Fortunata y Jacinta*

Fortunata y Jacinta, escrita y publicada entre 1885 y 1887, es una de las novelas más logradas y representativas del realismo español: como telón de fondo, el Madrid entre 1869 y 1876, con particular énfasis en los acontecimientos históricos relativos a la Restauración de 1874; un argumento de corte folletinesco, las vidas entrelazadas de dos mujeres de distinta clase social (Rodríguez Puértolas, 2005: 48) y un defecto: presentar la realidad sin depurarla de “escorias”.

² Jacques Rancière en *Le fil perdu* (2014: 29) habla de “democracia novelesca” frente a la trama de corte aristotélico de causas y efectos relacionada con un mundo aristocrático. En la novela del XIX la invasión de lo insignificante supone una ruptura de la lógica de la trama a favor de lo sensible, de la masa de emociones, signos y detalles que llenan las vidas de la gente. De la selección de unos indicios como por ejemplo la cicatriz de Ulises, funcionales al relato, se pasa a recoger una gran cantidad de pequeños elementos que, sin una jerarquía precisa van configurando un mundo, van dando cuerpo a una sensación de realidad en la que descansa gran parte del peso de la novela.

Escorias que, como sabemos, cumplen una clara función referencial, de refuerzo e intensificación en la representación del mundo y de los personajes que se desenvuelven en ese Madrid. Un ejemplo de la maestría de Galdós son las líneas que nos introducen al muy hablador personaje de Estupiñá:

En la tienda de Arnáiz, junto a la reja que da a la calle de San Cristóbal, hay actualmente tres sillas de madera curva de Viena, las cuales sucedieron hace años a un banco sin respaldo forrado de hule negro, y este banco tuvo por antecesor a un arcón o caja vacía. Aquella era la sede de la inmemorial tertulia de la casa. No había tienda sin tertulia, como no podía haberla sin mostrador y santo tutelar.

[...] El llamado Estupiñá debía de ser indispensable en todas las tertulias de tiendas, porque cuando no iba a la de Arnáiz, todo se volvía preguntar: “Y Plácido, ¿qué es de él?”. Cuando entraba le recibían con exclamaciones de alegría, pues con su sola presencia animaba la conversación. (Galdós, 2005: 354-355)

Los tres largos párrafos que preceden a la entrada en escena de Estupiñá, comenzando con la genealogía de las sillas de la tertulia –ya de por sí significativa del crecimiento económico de la tienda de Arnáiz– y siguiendo con la prolijidad con que el narrador se detiene a explicar el fenómeno de las tertulias, de los individuos que pasaban por ellas, de las novedades que ponían en circulación, etc., recogen en el espacio de la novela un aspecto de la sociedad en el que entender al personaje del que se nos va a hablar.

Con la misma minucia el autor va a tratar prácticamente todos los ambientes en los que se mueven los personajes: las familias de la burguesía textil, la corrala del “cuarto estado” o el convento de las Micaelas, por citar algunos. Como es obvio, la imagen que nos da de la ciudad, de los espacios exteriores e interiores, de las distintas clases sociales, de las costumbres, de las formas de hablar, de las modas y de los tipos sociales en la década de 1870, es vivísima.

Sin embargo, todas estas menudencias acompañan la trama sin ser realmente funcionales al desarrollo de la acción. Tal sería el caso de las páginas dedicadas al mantón de manila (Galdós, 2005: 231-232 y 235): de moda en la primera mitad del siglo y de capa caída hacia 1870, se había convertido en símbolo de la resistencia de las mujeres del pueblo a los apagados tonos burgueses importados del norte de Europa. Que Fortunata se ahuecara en su mantón de manila en el episodio del encuentro con Juanito, no cambia nada del encuentro en sí. Ahora bien, nos revela el mundo al que pertenece Fortunata, origen que impedirá que se cumplan sus expectativas amorosas con Juanito.

5. Dos historias de casadas

En una entrevista a Galdós realizada por Luis Bello y publicada en 1928, explica el escritor:

Busco... busco... Naturalmente, al escribir siempre hay que buscar... Ya sé que mi estilo no parece estilo a muchos que buscan también, buscan otra cosa. Creen que lo mío es fácil. Pero sería demasiada inocencia si yo me entretuviera en esos perfiles con tantas cosas como tengo que contar... Para mí el estilo empieza en el plan (Bello, 1928, cit. en Rodríguez Puértolas, 2005: 57).

Palabras que, todo sea dicho, bien hubieran hecho las delicias de Bajtín en caso de haberlas leído. En cualquier caso, lo dicho por Galdós, consciente de que el estilo de la novela reside en su estructura, nos permite pensar que la disposición de los detalles se hace siguiendo un plan dentro del conjunto de

la novela; hipótesis que no desentona con la idea del uso del detalle como elemento estructural en la novela realista y naturalista. ¿Qué función cumpliría entonces esta sobreabundancia en el plan de *Fortunata y Jacinta*?

En la primera parte de la novela Galdós delimita los grupos sociales. En primer lugar, la burguesía es descrita en su ascenso y en el momento en que goza de una sólida situación. Sin ahorrar aclaraciones y refiriendo una maraña de vínculos, Galdós traza la genealogía de las grandes familias propietarias del sector textil, parte de la famosa “enredadera” de la burguesía madrileña. Llega así al protagonista masculino, Juanito Santa Cruz, nacido en el seno de esta burguesía cuando ya está muy bien asentada. Nieto e hijo de comerciantes que han alcanzado un elevado nivel social, Juanito no necesita, ni le interesa, trabajar. La holgazanería del joven parece incluso complacer al padre, que la interpreta como un símbolo de riqueza.

En segundo lugar, el pueblo, privado de genealogía, por primera vez descrito por el propio Juanito como “inculto”, “sucio”, “brutal”, “alcohólico”, “inocente”, “tonto de remate” y también carente de moral: “¡Qué moral tan extraña la suya! Mejor dicho, no tiene ni pizca de moral”, dice (Galdós, 2005: 386) (Rodríguez Puértolas, 2005: 117).

Es precisamente en este vacío de moral donde se va a disputar el conflicto de la novela³. En esta primera parte se plantea un orden binario en el cual las dos “casadas” representarían dos polos opuestos: el cielo y el infierno. Jacinta, la mujer de Juanito, es una santa, un ángel, mientras que Fortunata, que había sido su amante, en tanto que perteneciente al pueblo, porque de ella aún no tenemos muchos datos, es imaginada como un demonio, y en el mejor de los casos, digna de lástima y conmiseración. Esta clasificación moral en relación con la clase, se manifiesta de manera muy clara, por ejemplo, en el capítulo titulado “Una visita al cuarto estado” en el que Jacinta se enfrenta al degrado y a la miseria que van de la mano de una falta absoluta de escrúpulos.

En cualquier caso, a pesar del modo en el que los personajes perciben la dialéctica entre clase e individuo, Galdós se muestra escéptico en cuanto a una explicación determinista. En una conversación en la que Jacinta rompe una lanza a favor de Fortunata, su marido le responde lavándose las manos con el credo naturalista:

—¡Pobres mujeres! —exclamó—. Siempre la peor parte para ellas.

—Hija mía, hay que juzgar las cosas con detenimiento, *examinar las circunstancias... ver el medio ambiente...* —dijo Santa Cruz preparando todos los chirimbolos de esa dialéctica convencional con la cual se prueba todo lo que se quiere. (Galdós, 2005: 404, la cursiva es mía)

En el segundo movimiento de la novela, tras haber agotado la visión burguesa del mundo desde dentro, el narrador fija su mirada en Fortunata y comienza la observación directa del individuo, que no abandonará ya. Poco a poco la clasificación de la clase hegemónica y su visión del mundo se va revelando inadecuada a la hora de describir a Fortunata. Si bien es cierto que la joven no sabe leer ni

³ Llama la atención en este sentido la definición que los hermanos Goncourt dan de la novela en el prólogo a *Germinie Lacerteux*: “la gran forma seria, apasionada y viva del estudio literario y de la encuesta social, que llega a ser, por su análisis e investigación sociológica, *la historia moral contemporánea*”. (Citado en Auerbach, 2014: 465). La cursiva es mía.

escribir, ha sido engañada como un niño y muestra un temperamento pasional; muchos detalles de su comportamiento son indicios de una personalidad que no coincide con la idea tipificada de mujer del pueblo que se presentaba al comienzo de la novela. Algunos tienen que ver con su vestimenta –su desinterés por el lujoso batín de seda que le regala Juanito y su decencia en el vestir–; otros son de tipo más bien moral –su constancia con Juanito o su desagrado ante bromas groseras; todos ellos son reveladores de una individualidad. Ninguno encaja con la imagen sórdida de la mujer del pueblo, viciosa, ávida de riquezas y de hombres, que tienen las mujeres de la burguesía; ni tampoco con la imagen de la amante exótica, apasionada y menos constante que hubiera preferido Juanito para su entretenimiento.

Empieza entonces a sugerirse una fisura en la moral burguesa en la que el personaje no encuentra acomodo: Fortunata no es como se la pensaba en la primera parte. Incluso ella misma, irá, poco a poco, poniendo en cuestión su identidad inicial y va a verbalizar otra moral, la suya, la que llama su Idea. Según esta Idea, Fortunata no sería un demonio, sino que estaría en sintonía con las leyes del amor y de la naturaleza, según las cuales, el hecho de que ella sea capaz de dar un hijo a Juanito la convierte en su mujer legítima. Ingenuamente quiere compartirla con Guillermina, representante del orden eclesiástico, que se escandaliza y la echa de su casa. A pesar de este episodio, irá adquiriendo confianza y fe en su Idea, lo que la convierte en un ser doblemente enajenado; llega incluso a preguntarse tomando plena conciencia de sí: “¿Pero qué demonios es esto de la virtud, que por más vueltas que le doy no puedo hacerme con ella y meterla en mí?” (Galdós, 2005: 1074).

Dentro de la estructura de la novela, el sistema moral de Fortunata irá progresivamente ocupando un espacio mayor. La transición se produce cuando ella misma, antes de morir y sin haberse confesado, cada vez más convencida, dice “soy un ángel” y el coro de personas que la acompañan asienten aceptando esta nueva moral. En la dialéctica tipo e individuo, escenificada en el orden de la moral, vemos cómo la novela se mueve hacia la modificación de los criterios que fundamentaban la clasificación inicial: se pasa del orden burgués en el que Fortunata es condenada, a la sugerencia de otro orden que la ratifica como “ángel”. Evidentemente, esta operación no se produce en la sociedad de la Restauración en la que Fortunata vive y muere, es una operación que tiene lugar dentro del plan de la novela.

Las funciones que asumen los indicios-detalle en la novela responden a la intención cognoscitiva de la misma y a su voluntad de diseccionar y explicar la compleja sociedad burguesa explorando la dialéctica tipo e individuo. En la estructura que hemos planteado, la observación de los indicios provoca una ruptura de la representación de la sociedad que se propone como punto de partida de la novela. A través de ella se observará una dialéctica que encuentra su momento negativo en los signos que contraponen las identidades singulares a las leyes “científicas” que ratifican las identidades grupales. En *Fortunata y Jacinta* es objeto de interés el ascenso de la burguesía en España que se produce sin una verdadera ruptura con el antiguo régimen, como demuestran el papel central de la Iglesia en el nuevo orden burgués y el beneplácito con el que se acepta la restauración monárquica. Pero la novela, en su apasionada voluntad por representar la realidad que sabe cambiante, explora este

orden con todas sus fisuras, aprovechándolas para plantear la posibilidad de una moral otra que tiene lugar en el espacio simbólico de la novela: un precario nuevo orden instaurado en el espacio artístico y sustentado en una frágil construcción indiciaria.

Bibliografía

- Aguirre Rojas, C.A. (2007). Indicios. *História & Ensino*, 13, 9-44.
- Auerbach, E. (2014). *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México: FCE.
- Del Lungo, A. (2007). Temps du signe, signes du temps. Quelques pistes pour l'étude du concept de signe dans le roman du XIXe siècle. En Andrea Del Lungo (Ed.) *Le roman du signe. Fiction et herméneutique au XIXè siècle* (pp. 5-21). Saint-Denis, PUV.
- Ginzburg, C. (1983). Señales. Raíces de un paradigma indiciario. En Aldo Gargani (Ed.) *Crisis de la razón. Nuevos modelos en relación entre el saber y actividades humanas* (pp. 55-99). México: Siglo XXI.
- Menéndez Pelayo, M. (1987). Contestación del Exmo. Señor D. Marcelino Menéndez Pelayo. En *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós* (pp. 17-49). Madrid: Impresor de cámara de S.M.
- Pérez Galdós, B. (1987). Discurso del Sr. D. Benito Pérez Galdós. En *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la Recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós* (pp. 4-16). Madrid: Impresor de cámara de S.M.
- Pérez Galdós, B. (2005). *Fortunata y Jacinta (Dos historias de casadas)*. Julio Rodríguez Puértolas (Ed.). Madrid: Akal.
- Rancière, J. (2014). *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. París: La fabrique.
- Rodríguez Puértolas, J. (2005). Estudio preliminar. *Fortunata y Jacinta (Dos historias de casadas)*. Julio Rodríguez Puértolas (Ed.). Madrid: Akal.