Situación de la novela en el siglo XIX

Pese a todas sus quiebras y a todos los falsos encumbramientos, la vida literaria española alentó poderosamente en el siglo XIX. Nunca se habló tanto, quizás, de literatura, y nunca acaparó ésta de manera tan intensa el interés nacional. CLARÍN en 1886 reconocía que en su tiempo había más lectores que hacía veinte años: «Se escribe más y se lee más», «interesan a muchos españoles asuntos de arte que no ha mucho preocupaban sólo a pocos».

Es — la segunda mitad del siglo XIX — la época de las revistas literarias, de las polémicas seguidas con atención por muchos lectores — v.gr. las de Valera y la Pardo Bazán sobre el naturalismo, o la de Valera y Campoamor sobre poesía y metafísica —; es el tiempo de los grandes éxitos de librería como *El escándalo* y *Pequeñeces*.

Posiblemente el género más leído es la novela. Ya en tiempos de FERNÁN CABALLERO, el marqués de Molins decía que su siglo era el más *novelífero* de cuantos registra la historia literaria. Y Armando Palacio Valdés escribió en el *Album de un viejo:* «Hasta el siglo XIX la producción literaria era escasa. Fácilmente se podían leer las obras que se publicaban. No escribían más que los que por naturaleza estaban llamados a hacerlo. Hace sesenta años se publicaban en España, cada año, cinco o seis novelas. Ahora se publican todos los días». Andrés González Blanco decía: «Nuestros hijos distinguirán seguramente el siglo que pasó con la significativa y justa apelación de *siglo de la novela.*»

La novela pasó a ser el instrumento de la educación — y de la ineducación — del pueblo. Género minoritario — aunque no en la proporción de hoy: en el XIX Dickens o Galdós eran leídos por todos, por el intelectual y por el hombre de la calle — en sus más refinadas manifestaciones, y popular en las más bajas, como el folletín y las novelas eróticas a lo Pigault-Lebrun o a lo Paul de Kock, se impuso rotundamente. El teatro, ya a finales del XIX, debió sonar a tramoya, a romanticismo (de ahí, la reacción galdosiana). La novela es género más vivo y más actual, se lee en cualquier momento, se hace accesible en forma de entregas, inunda los periódicos y revistas. Poco importa que un sector de escritores — los que pudiéramos considerar más intelectuales, más humanistas, o bien más cargados de prejuicios neoclásicos — adoptaran una actitud de oposición o desdén frente a la novela. Esta triunfó y acabó por arrastrar a su órbita incluso a escritores como don Juan Valera en quien — como ha estudiado recientemente J. F. Montesinos — tanto pesó la prevención antinovelesca.

Las actitudes de indiferencia o desprecio se dieron, sobre todo, en la primera mitad del XIX. «Los mejores de todos entre nuestros hombres de letras — ha dicho Montesinos — consideraron esa forma de fabulación como una fruslería indigna de las Musas. Se caminaba a la gloria por las sendas de la poesía, lírica, épica o dramática, y sólo por ellas» [1].

Pero si esto es verdad con relación a la primera mitad del siglo XIX, deja de serlo en la segunda. No es que desaparezcan las prevenciones de distinto signo —literario, moral[2], patriótico, etc. — contra la novela, perceptibles no sólo en Valera sino, por ejemplo, en José de Castro y Serrano; pero tales prevenciones poco pueden contra el arrollador prestigio e influencia de un género que se convierte en el característico y «predominante» — dice Montesinos — de toda una centuria, sobre todo de su segunda mitad.

Esto nos ayuda a entender cómo la inicial vocación dramática de Galdós — el joven Galdós que no consigue estrenar *La rebelión de los moriscos* — se orienta en seguida hacia el género que le permitió encontrarse a sí mismo, sus temas y sus expresiones. Y sólo después de haberse hecho Galdós un nombre en la novela, regresa al teatro con renovadoras obras que, en general y fuera de casos como *Electra*, no le conquistaron nunca éxitos comparables a los de los *Episodios* o sus más logradas novelas.

La seducción de la novela es tan intensa que es capaz de hacer de un escritor inicialmente costumbrista, como lo fué Pereda, el autor de *Sotileza* y *Peñas arriba*. El poder persuasivo del género es tan grande que un jesuíta, el padre Coloma, no tiene empacho en declarar al frente de *Pequeñeces* que, para él, la novela es, en cierto modo, un arma de combate, una predicación que se hace en la plaza pública y aun desde el púlpito, dirigida precisamente a aquel mundanizado sector de lectores a los que sólo cabe hablar *sub specie* novelesca.

Pero si esto es cierto, también lo es que tal *renacimiento de la novela española* se produjo tardíamente. Montesinos al recordar a este respecto la expresión de M. Pidal, «España la de los frutos tardíos», ha dicho certeramente: «Son poquísimas las naciones modernas que han contribuído de un modo brillante a los progresos de la novela; cronológicamente, España ha ido a la zaga, pero superado el primer provincianismo, [...] no se encuentran a cada triquitraque por esas literaturas de Dios cosas como las mejores de Galdós, y aun de Clarín o la Pardo Bazán, para no recordar otros nombres más en la memoria de todos. Lo más logrado, absolutamente, de nuestra literatura del siglo anterior, en el campo de la novela se encuentra, frente a lo cual las cimas de la lírica o del teatro no parecen sorprendentes por su altitud, con pocas excepciones»[3].

Aunque suele darse la fecha de 1849 — cuando aparece *La Gaviota* de FERNÁN CABALLERO — como la del inicio de ese renacimiento o resurrección de la novela española, no es sino hacia 1870 cuando se produce realmente la aparición de las más importantes obras del género[4].

Los años anteriores a esa fecha — que Menéndez Pelayo resumía, a efectos novelescos, en «ñoñeces y monstruosidades» — resultan, sin embargo, interesantes por cuanto en ellos se gesta — por derivación y oposición — la mejor novela española del siglo XIX, la de su último tercio. A partir de 1850, «el momento de surgir y afirmarse la novela de Fernán Caballero — afirma Montesinos — ya puede hablarse, aunque con gran modestia, de una novela española»[5].

En este período, de 1849 a 1870, la *modesta* novela española puede atreverse a competir, aunque no del todo, con las novelas extranjeras que, traducidas o adaptadas, continúan gozando del favor del público[6].

En 1852 todavía se edita en Madrid *Matilde, o Memorias sacadas de la Historia de las Cruzadas* de Mme. Cottin; en 1863 y 1864, *Las veladas de la Quinta*, de Mme. de Genlis; una novela como el *Gonzalo de Córdoba* de Florián se traduce aún en 1892; las traducciones de D'Arlincourt llegan — escribe Montesinos — casi hasta nuestros días; Manzoni, Scott, Balzac, G. Sand, Ana Radcliffe, Dumas[7], Sué, entre otros autores, cuyo éxito fué grande en el período romántico, continúan disfrutando de gran popularidad en el período que ahora estudiamos.

Como, en definitiva, los novelistas españoles escribían para un público que, en lo que a los géneros narrativos se refiere, gustaba aún de los temas y de la

expresión romántica, se produce ese ya comentado rezago o retraso de nuestras narraciones respecto a las que, por ejemplo, en Francia se cultivaban.

Si de *Villahermosa a la China* (1858), de NICOMEDES PASTOR DÍAZ, aparece con enorme retraso respecto al *Werther* (1774-1778) de Goethe, otro tanto ocurre con la insinuación realista de FERNÁN CABALLERO, comparada con el arte novelesco de Balzac.

El lastre romántico es tan intenso que, en cierto modo, consciente o inconscientemente, se prolonga en algunos aspectos de Alarcón, de Galdós, de Palacio Valdés, etc. Y no es que pueda decirse que pervive el romanticismo como tal — en 1854 Valera lo consideraba como cosa totalmente pasada — pero sí sus transcendentales consecuencias.

Prescindiendo por ahora de la pervivencia del costumbrismo — aspecto que interesa estudiar en el momento de ocuparnos de FERNÁN CABALLERO — podemos considerar prolongadas en la segunda mitad del XIX dos modalidades novelescas calificables de románticas por su oriundez y su tono. Me refiero a la novela histórica y al folletinismo social.

El estudio detallado de uno y otro género no cabe en estas páginas, por pertenecer a la primera mitad del siglo XIX y porque aquí reclaman nuestra atención géneros y autores más importantes.

Pero aun así, conviene apuntar algo de la pervivencia de estas modalidades novelescas románticas después de 1850, para mejor poder valorar lo que de renovador tenía el empeño novelesco de Cecilia Böhl de Fáber.

La novela histórica y el folletín

Allison Peers ha señalado la fecha de 1844 como la de decadencia de la novela histórica hasta llegar a 1870 y renovarse y ensancharse en sus temas y posibilidades con Galdós. 1844 es la fecha de la más bella novela histórica española del romanticismo: *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco.

Tras esta cima viene el descenso. El padre Blanco García en su conocida *Historia de la literatura española en el siglo XIX* hablaba de una nueva forma del género representada por obras como *Las ruinas de mi convento*, de FERNANDO PATXOT (1812-1859), cuya primera edición, anónima, es de 1851. Después, en 1856, aparece una nueva versión continuada con *Mi Claustro*. Dos años más tarde añadió a la tercera edición *Las delicias del claustro y mis últimos momentos en su seno*. La originalidad de Patxot radica en que su autor extrae su novela de materia histórica próxima: las matanzas de los frailes y las exclaustraciones de 1835. Galdós, más adelante, en *Un faccioso más y algunos frailes menos*, retrata también el horror de tales desórdenes.

FRANCISCO NAVARRO VILLOSLADA (1818-1895) aunque no novele historia próxima en *Amaya o los vascos en el siglo VIII* (1879) [8], incorpora a esta lejana acción las inquietudes ideológicas de su siglo. Es decir, Navarro Villoslada cultiva el género histórico desde una posición tradicionalista y católica. No es que caiga en el anacronismo en que incurrió Alfred de Vigny al dotar en *Cinq-Mars*, de sentimientos románticos a personajes del siglo XVII. Pero sí es evidente que la ideología tradicionalista de Navarro Villoslada, las inquietudes de su siglo parecen latir, incluso, en una acción desarrollada en el siglo VIII [8 bis].

De manera semejante el buen escritor santanderino AMÓS DE ESCALANTE (1831-1902), tan elogiado por Menéndez Pelayo, da a la leyenda histórica del siglo XVII, *Ave, maris stella* (1877), una tonalidad poética y cristiana.

Otras novelas históricas cabría citar de ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO, VÍCTOR BALAGUER, EMILIO CASTELAR, etc. pero es preferible centrar por un momento la atención en el curioso fenómeno que supone el cruce de este género

con otro no menos importante en los años románticos y en el período que ahora estudiamos; el folletín, la novela por entregas.

La novela histórica que se había iniciado, paisajística y sentimental, con Ramón López Soler y que, como antes quedó apuntado, llegó en esta línea, a su más bella expresión con Enrique Gil y Carrasco, se hace desenfadadamente folletinesca con el casi míticamente fecundo MANUEL FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (1821-1888), escritor sevillano que, en Granada, figuró en aquella sociedad llamada de la «Cuerda» a la que también perteneció Alarcón. De él se dice que escribió o dictó unas 300 novelas. Es muy posible que esa tarea de poco menos que forzado de la literatura malograra lo que de novelista imaginativo y dominador había en Fernández y González. Su época más fecunda transcurre, según A. Peers, entre 1871 y 1880. El éxito de público fué grande [9] e incluso en nuestros días Fernández y González continúa siendo reeditado y cuenta con un muy adicto sector de lectores que prefieren el dinamismo de sus relatos históricos folletinizados, a la delicada prosa de Gil y Carrasco.

Entre las más conocidas novelas históricas de Fernández y González figuran *Men Rodríguez de Sanabria* (1853), *El Pastelero de Madrigal* (1862), *La Princesa de los Ursinos* (1865), *El Alcalde Ronquillo* (1862), *Los Siete Niños de Ecija* (1867).

Frente a estas cabría recordar sus plenos folletines: *Los hijos perdidos* (1866), *La Hija del Carnaval* (1868), *La sangre del pueblo* (1869-70) etc.

Es difícil separar, realmente, en algunas obras de F. González, los dos géneros: novela histórica y folletín, hasta tal punto están mezclados.

En la misma línea podríamos incluir a TORCUATO TÁRRAGO, RAMÓN ORTEGA Y FRÍAS, etc.

Estas obras tenían y siguen teniendo, en algún caso, un público popular, elemental, amante de la peripecia y del enredo, movidos sobre un fondo seudohistórico, que Galdós acertó a satirizar con gracia por boca de un personaje de su novela *Tormento*. En el capítulo primero aparece un escritor de folletines históricos que habla así de sus obras:

«Todo es cosa de Felipe II; ya sabes: hombres embozados, alguaciles, caballeros flamencos, y unas damas, chico, más quebradizas que el vidrio y más combustibles que la yesca...; el Escorial, el Alcázar de Madrid, judíos, moriscos, renegados, el tal Antoñito Pérez, que para enredos se pinta solo, y la muy tunanta de la princesa de Eboli, que con un ojo solo ve más que cuatro; el cardenal Granvela, la Inquisición, el príncipe don Carlos, muchas faldas, mucho hábito frailuno, mucho de arrojar bolsones de dinero por cualquier servicio, subterráneos, monjas levantadas de cascos, líos, trapisondas, chiquillos naturales a cada instante, y mi don Felipe todo lleno de ungüentos... En fin, chico, allí salen pliegos y más pliegos».

Galdós podía burlarse con razón de la novela histórica folletinesca, porque él había dado un revolucionario giro al viejo género romántico. Con Galdós, la novela histórica se convierte, en cierto modo, en novela de tesis. Este proceso puede percibirse con claridad a través de las distintas series de los «Episodios Nacionales», desde *Trafalgar* (1873) hasta *Cánovas* (1912), y sobre todo a partir de la segunda serie hasta culminar en las enojosas alegorías y aparatosos simbolismos de los últimos relatos. Pero en los primeros resulta admirable comprobar cómo el gran novelista no se contenta ya con la peripecia folletinizada en que el género walterscottiano había degenerado, sino, que, aun sirviéndose de esquemas y motivos románticos y hasta aceptablemente folletinescos, sabe llegar a la entraña de los sucesos narrados para ofrecérnoslos en vivo.

Con las nuevas fórmulas y el nuevo sentido que Galdós da a la novela histórica, este género adquiere en la literatura española la dignidad, el interés y la importancia que, salvo escasas excepciones, no supieron conseguir ni los novelistas

walterscottianos de la época romántica, ni los contagiados por Sué y el folletinismo truculento y demagógico, de los años que van de 1850 a 1870.

En estos años, también, gozó de gran éxito el ya aludido género del folletín, de la novela por entregas.

Su introducción en España — Sué, Feval, Dumas, etc. — tiene lugar, según el padre Blanco García, hacia los años 1836 y 37, creciendo en los subsiguientes hasta 1845, para descender luego y reaparecer con gran violencia en el decenio anterior a la revolución de 1868.

José M.ª Asensio decía: «Ciertamente llegaron a ser tan conocidos en España como en Francia los nombres y las obras de Federico Soulié y de Jorge Sand, de Eugenio Sué y de Alejandro Dumas, de Gozlan y de Musset, de Paul de Kock y Paul Feval» [10].

El folletinismo fué el gran éxito de las editoriales españolas que, tras dar a conocer las novelas publicadas en Francia, comienzan a publicar — si bien tardíamente — las originales de los folletinistas españoles [11].

El periodismo contribuyó a la popularización de este género, al dar acogida en sus páginas a las obras de los más leídos folletinistas. El marqués de Molins en el prólogo a los *Cuadros de costumbres* de FERNÁN CABALLERO, decía: «Y vuelvo a atestiguar con los periódicos: no habrá ninguno de ellos tan poco observante de la moda que no ceda su entresuelo a algún novelista, esto sin preguntarle de dónde viene ni adónde va. Periódicos conservadores hay que dan acogida a Eugenio Sué y consortes, y no faltará algún diario que, bajo el manto y rezaderas de devoto, dé benévolo hospedaje a un romancero *sapientem haeresim*».

Lo mismo venía a decir Valera en *Las ilusiones del Doctor Faustino:* «Tales declaraciones contra la sociedad parecían en aquellos tiempos, y aun años después, tan sin malicia, que las novelas de Eugenio Sué, *El judío errante*, *Martín el expósito*, y *Los misterios de París*, llenas del espíritu del socialismo, se publicaban en periódicos moderados, como el «Heraldo».

Esto fué posible porque, realmente, lo que atrajo al lector de tales folletines no fué, en un principio, su contenido demagógico, sino su sensible corteza, sus truculencias, sus aventuras, su patetismo de signo fácil y convencional.

Por eso el ya citado Asensio decía que: «En aquellos años se leían las novelas como novelas por más que las diferentes intenciones de los escritores fueran ya preparando los ánimos para llevarlas a otro terreno» [12].

Esta curiosa expresión — «se leían las novelas como novelas» — nos hace ver que la generalidad de los lectores no percibía o no prestaba excesiva atención a la tendenciosidad entrañada en esos relatos que algunos críticos calificaron de «socialistas». Cuando a finales de siglo, tras el cansancio suscitado por los excesos naturalistas, por las novelas de tesis, por las que Asensio llamaba «novelas filosóficas», se preconiza en Francia, y por reflejo en España, un retorno a la llamada «novela novelesca», hay algunos críticos que identifican este género con los relatos de Dumas. Es decir, se aspira a leer de nuevo las «novelas como tales novelas», con prescindencia de sus pretensiones científicas, sociales, filosóficas, etc.

De los folletines españoles románticos hay uno cuyo título se ha hecho famoso como burlesco paradigma del género: *María o la hija de un jornalero* (1845-46). Aun hoy día se recuerda y se cita esta obra, con desconocimiento muchas veces del autor. Fué éste WENCESLAO AYGUALS DE IZCO (1801-1873), el cual en 1844 tradujo *El judío errante* de Sué, y en 1852 la popular novela norteamericana *La choza de Tom*. Las obras originales de Ayguals como la ya citada *María* y otras novelas corresponden a la primera mitad del siglo XIX, aunque algunas siguen siendo reeditadas después de 1850. Aquí interesa recordar el hecho sorprendente de que tales obras pudieran calificarse de filosóficas, como lo creía

en 1846 y en el «Semanario Pintoresco Español», el crítico de *María*, al decir que con ella la novela española había alcanzado una alta cumbre.

Dentro de la segunda mitad del siglo XIX el folletinista más popular fué ENRIQUE PÉREZ ESCRICH (1829-1897), conocido sobre todo por la más leída de sus obras, *El cura de aldea*. En 1853 estrenó Pérez Escrich un drama con este título. El éxito obtenido le animó, en 1860, a convertir la obra teatral en una dilatada colección de entregas novelescas. En la edición de 1895, corregida y reformada por el autor e ilustrada con tremendos cromos, la novela comprende más de 1.200 páginas. En ésta, como en otras novelas, Pérez Escrich dialoga constantemente con el lector, reclama su atención, pide su compasión y sus lágrimas, intercala disparatadas digresiones y llega a jactarse del éxito que sus entregas van consiguiendo: «esta novela — dice — a pesar de su escaso mérito, cuenta más de diez mil suscriptores, número poco común por desgracia en nuestro país».

«Diez mil suscriptores suponen aproximadamente treinta mil lectores porque un libro recorre todas las manos de una familia».

Cuando muere el burro Pardillo — personaje importante en la novela —, el autor dice en una nota: «A los suscriptores que nos han escrito suplicándonos que no matásemos al Pardillo, nos vemos precisados a decirles que nos ha sido imposible complacerles, pues creemos firmemente que al pobre animal, en el caso en que lo habían colocado las circunstancias, no le quedaba más camino que lanzar la postrer boqueada».

No cabe más familiaridad con el lector. En otro plano, esta actitud sentimental del narrador nos recuerda la de Dickens cuando en *Almacén de antigüedades* ha de sacrificar a la pobre Nelly, por la que los lectores y sobre todo él mismo sentían tan gran cariño.

El cura de aldea, novela significativa, «spécimen», el más expresivo, de todo un género, no posee calidad literaria, pero sí un enorme interés como documento de época. En esta obra — calificada por unos de «neocatólica» y por otros de liberal avanzada — se perciben influencias del *Jocelyn* de Lamartine, de Sué, Chateaubriand, etc. El fondo histórico es el de las guerras carlistas, con la descripción de las ferocidades y crueldades de Cabrera.

Entre otras novelas de Pérez Escrich cabría recordar: *El Mártir del Gólgota* (1863-1864), *La mujer adúltera* (1864), *Las obras de misericordia* (1864-65) etc.

Quedan sin citar, naturalmente, otros autores que cultivaron este género, que si no les dió gloria literaria, sí debió proporcionarle en su tiempo popularidad y hasta medro. Como caricaturesco resumen del folletinismo, véase lo que de él decía Pereda en su relato breve *Las bellas teorías*. El protagonista acude con un libro filosófico a un editor, el cual le dice:

«Si fuera una novela «patibularia», «incendiaria», «forajida», «parricida» o «adulterina» poniéndole algunas láminas «al cromo» y portadas alegóricas a diez tintas, tal pudiera haber en ellas de horrores, que se la compraría a Vd. a pesar de su poco nombre.

»— ¿Cómo?

»— Porque este es el género que hoy priva, y tantos pedidos tengo de él, que acaso nos arreglásemos. ¿No podía usted dialogar su libro, introduciendo en él siquiera un par de frailes cínicos, una ramera «virtuosa», un bandido filantrópico, un banquero expresidiario, una marquesa adúltera o cualquier «cosa» así? Porque con un título «ad hoc», verbigracia: *El cráneo del monje*, *La caverna del crimen*, *Cien generaciones de adúlteras*, *El puñal y el hisopo*, lo daríamos a luz con éxito seguro».

Con el folletinismo francés entra la preocupación social en la literatura. Aparece el germen de la llamada novela de ideas. Larra defiende el derecho a servirse de la literatura como de instrumento educativo, docente; juicio que comparten Nicolás Sicilia, Ramón de Navarrete y Nicomedes Pastor Díaz entre otros [13].

De otra supervivencia romántica tendremos que ocuparnos brevemente antes de pasar al estudio de los orígenes de la novela realista. Me refiero al relato fantástico o estrambótico tal como lo cultivó, por ejemplo, Ros de Olano [14].

Se trata de un género de ascendencia típicamente romántica, ligado muy frecuentemente a la popularidad que Hoffmann e incluso Allan Poe tuvieron en España.

Aquí no nos interesa seguir en detalle la evolución y manifestaciones de tal modalidad literaria. Unicamente importa dar alguna noticia de su cultivo en la segunda mitad del siglo XIX, a través de aquellos autores que más significativamente representan tal pervivencia romántica.

Dejando para más adelante el estudio de Alarcón, gran rezagado romántico, corresponde decir algo ahora de MIGUEL DE LOS SANTOS ALVAREZ (1817-1892), el conocido continuador de *El Diablo Mundo*, que en 1864 publicó *Tentativas literarias*, una colección de relatos breves con el subtítulo de *Cuentos en prosa*. Fuera de *Gaceta sentimental* todos son anteriores a 1850. La primera edición del más famoso de estos relatos, *La protección de un sastre*, corresponde a 1840.

«Estos son apuntes para una consideración general sobre el amor de las mujeres, que pienso escribir, si Dios me ayuda». Tal es *La protección de un sastre*, según su autor. La técnica del relato — que no es cuento ni novela — es la genuinamente romántica: Digresiones pretenciosamente filosóficas y que el propio narrador califica de inoportunas, diálogos con el lector, etc.

Las llamadas *Agonías de la Corte* vienen a ser unos relatos en los que se mezclan descripciones costúmbristas y sentimentalidad romántica.

Para mi gusto el más interesante de los relatos agrupados en *Tentativas literarias* es el titulado *Amor paternal*. Santos Alvarez imita aquí, en tema y lenguaje, a nuestros clásicos y concretamente a Quevedo en el *Buscón*. Aquel pasaje quevedesco en que el tío de don Pablos cuenta a éste cómo hubo de ajusticiar a su hermano, es decir, al padre del pícaro, es la fuente indudable de esta novela de Santos Alvarez, en la cual el narrador cuenta cómo encontró, yendo de camino, a un jinete que le da a leer unas cartas — de su hijo y de él mismo — en las que se contiene una terrible historia: El hijo fué condenado a la horca, y el padre, verdugo de profesión, viajó para ajusticiarle personalmente, por desconfiar de la buena mano del verdugo local: «¿Sabes que el ejecutor de esa ciudad es aquel criado tan torpe que por más que hice no pude amaestrarle? Pues ese es, hijo mío, y ya ves la desgracia que es caer en malas manos, que eso te lo dice tu padre que sabe del oficio más que tú, bobillo. Pues por eso yo tengo pensado en cuanto me digas de fijo, tal día salgo, pedir licencia a estos señores, que sí me la darán, porque tengo entendido que me estiman, y pasar a ésa, donde yo me compondré con Perico, y si es necesario le daré algo encima de sus honorarios, para librarte de la mala muerte que te había de dar, porque yo soy otra cosa, y hasta ahora ningún infeliz ha tenido que arrepentirse de que yo siga mi profesión; conque para que veas si no pondré yo doble cuidado contigo que te quiero como hijo de las entrañas».

Y más adelante: «Con que así, avísame con tiempo si no quieres morir como un perro, porque eso es otra cosa, pero es un escándalo que Perico esté condecorado con un oficio para el cual se necesita tanto. Si sucede esto, créeme y no te aflijas, que yo tengo mucha práctica en estos lances, y sé que como la mano sea buena, no es cosa de cuidado para el reo y hecha en un santiamén, y sin sentirse, que es lo que me consuela si logro mis deseos de salvarte de ese bárbaro, que no le daría yo a ahorcar, no digo yo una cosa tan difícil como el hombre, pero ni gatos. Jorgillo Rango era todo un hombre: anda, pregúntale que si le fué mal conmigo y verás lo que te dice. Desengáñate, Leoncio, no hay otro como tu

padre; sólo tengo noticias que dicen que el de Barcelona, si no me iguala poco le faltará».

Este macabro humorismo hace de *Amor paternal* el mejor relato de Miguel de los Santos Alvarez, cuyo temple romántico puede buscarse en esa mezcla de digresiones, sentimentalidad, rasgos sarcásticos y opaco lirismo que es característica de sus *Tentativas literarias*.

Más interés ofrece, indudablemente, la obra narrativa del general ANTONIO ROS DE OLANO (1808-1886), nacido en Caracas pero incorporado política y literariamente a España, hasta un punto tal de que su apellido, Ros, sirvió para designar una característica prenda de nuestros soldados, por él diseñada. Intervino en la campaña marroquí de 1859 — donde ganó el título de marqués de Guad-el-Jelú — y en las guerras carlistas, dejando recuerdos literarios de una y otras en sus admirables *Episodios militares*, visión sorprendente, por lo inmediata y carente de tópicos, del vivir bélico. Ros mezcla a las descripciones guerreras, toques de delicado lirismo — «apenas se iniciaba la luna con tal delgada curva, que más que astro parecía un perfil luminoso acentuando lo incesantemente admirable» — y sabe captar el rasgo, el detalle preciso y plástico — «brillábales en los bigotes su propio aliento cuajado en carámbanos».

Ros de Olano define bien, con su obra, un aspecto del romanticismo quizás ya un poco chocante en la segunda mitad del XIX: la rareza, la excentricidad. Se diría que casi a la manera germánica, este escritor español busca un lenguaje y unos temas deliberadamente oscuros, logogríficos, en los que humor, poesía y extravagancia se mezclan, fraguando a veces en obras tan admirables como algunos de sus *Cuentos estrambóticos*.

En 1860, Alarcón, prologuista de las poesías de Ros, declaraba que no eran entendidas las «lóbregas profundidades» de sus obras en prosa. Si esto sucedía en su época, después ha venido ocurriendo lo mismo. Veáse, por ejemplo, lo que Cejador dice:

«Se dió mucho a las letras (Ros de Olano), y del estilo «sui géneris» de su prosa decía Alarcón en el prólogo de sus obras: «*Todavía no se sabe si el autor quiere o no quiere que el lector las entienda. Lo que nosotros tenemos averiguado es que desprecia al que no las entiende y que se enoja con los que se dan por entendidos*». «Mistagogo» le llamó Menéndez Pelayo y «*precursor notorio de los enigmáticos escritores que ahora arman tanto ruido en Francia con el nombre de «decadentistas y simbolistas*». De hecho no sé quien haya del todo descifrado el logogrifo de *El doctor Lañuela* (1863) ni los cuentos de la *Historia verdadera ó cuento estrambótico, que da lo mismo, de Maese Cornelio Tácito*» [15].

Equivocadamente Cejador compara a Ros de Olano con Hoffmann. Lo esencial en el escritor alemán es lo fabuloso del asunto, la capacidad imaginativa, la tonalidad fantástica, la atmósfera de mágica irrealidad. Aunque algo de esto puede haber en Ros, lo realmente importante de su obra radica en la expresión. El afán de buscar un argumento — aun entendiendo por tal el «razonablemente» fantástico — desconcertó a cuantos críticos estudiaron sus obras.

Los errores y desilusiones proceden de la equivocada actitud inicial de «querer comprender», en este caso. Vale más aceptar las obras de Ros como aceptamos las de algunos surrealistas de nuestro siglo, sin exigir, por tanto, demasiada lógica argumental.

Ya AZORÍN cuantas veces mencionó el nombre de Ros de Olano, hizo notar la rareza y el interés de este autor, inclasificable según él. Su obra, reducida, no fué muy popular en su tiempo, sino más bien minoritaria, como lo sería ahora también, aun en el caso de ser más asequible y conocida. Y la verdad es que merecería serlo. Una reedición — aunque fuera antológica — de los relatos de Ros de Olano serviría para actualizar y descubrir a los lectores de hoy la figura de un olvidado y excepcional prosista español del pasado siglo. Max Aub en un

recuento antológico general de *La prosa española del siglo* XIX (México, 1953) ha recogido unas páginas de *El doctor Lañuela*, y ha apuntado que «sus cuentos, diseminados en revistas, esperan quien los recoja en volumen».

Ros de Olano es algo más que un rezagado romántico. Posiblemente él no escribe ni con la moda de su época, ni mucho menos con la de la inmediatamente anterior. En cierto modo cabría incluirle en el grupo de los que he llamado *Escritores quevedescos del siglo* XIX [16], pero a sabiendas de que si la nota quevedesca es una de las integrantes del estilo de Ros no lo es con exclusividad, ya que en su prosa hay otros elementos y otros aspectos.

En mi opinión más que con la novela extensa, *El doctor Lañuela* (1863), fué en los relatos breves donde Ros consiguió sus mejores aciertos.

El Doctor Lañuela (Episodio sacado de las memorias inéditas de un tal Josef) es una novela rara, embrolladamente simbólica y transida de lirismo subjetivista.

Manuel Ascensión Berzosa en el prólogo — con alusiones a escritores románticos o asimilables: Dante, Goethe, Shakespeare, Byron, Espronceda — viene a identificar la novela con algo así como una expresión de la filosofía del dolor y a advertir que este libro, ni clásico ni romántico, rompe moldes y resulta, pues, inclasificable.

La novela se abre con una misteriosa *Sinfonía* en la que se da expresión muy siglo XIX al viejo tema quevedesco de *La cuna y la sepultura:*

«Yo he escrito un cuento que para que se llame le titulo *El doctor Lañuela* y es fruto abatido por el granizo, y es fruta mordida por la serpiente de la experiencia.

Así, las páginas que encierra y te dedico, son estela perturbada sobre el trayecto de mi existencia; son más, son kilómetros de mi vida en el tren de la muerte.

Allá voy a grande velocidad por la vía fatal que sólo tiene dos estaciones; la estación del llanto sin culpa propia y la de la paz sin términos conocidos; paz neutra, incondicional, pavorosa, mística, eterna... paz para nunca volver, ni sentirte ya más en los mecimientos de mi corazón, que parará con el último vapor de la máquina mortal como un plomo caído».

Tras la sinfonía — taraceada de versos del propio Ros, como todo el libro — viene una especie de «Dramatis personae», al que sigue una romántica advertencia al lector: «Léeme pensando que escribí sintiendo». Ni novela ni poema, como el autor dice en la última página, es «historia del corazón donde el dolor adultera con la risa; y del consorcio nace un libro híbrido».

La trama es, realmente, lo de menos en este libro, un débil pretexto para el encadenamiento de variadas digresiones líricas y humorísticas que sirven de marco al amor del narrador, José, por una misteriosa y extática mujer llamada Luz, a la que conoce en la casa de un extravagante callista, el doctor Lañuela. La aparición de esta mujer está hecha de acuerdo con la más romántica escenografía: «la más extraña y seductora mujer resbalaba sobre la yerba como la aparición lucífera de un nebuloso poeta escandinavo, y yo la subseguía por absorción automáticamente. Así discurrimos por el patio un espacio de tiempo que, como no lo he vivido en mí, no puedo calcularlo».

Esta preocupación, la del tiempo, es una de las más insistentemente expresadas a lo largo de la novela, v.gr.: «Digo que las horas y los segundos son equivalentes, porque yo mido la vida por sensaciones; y la palabra «tiempo» es a mi razón eco sin idea, voz acomodaticia que usamos todos para transigir con la ignorancia de lo que somos, de cómo estamos, de a qué estamos, de adónde vivimos, y dónde y a qué vamos».

«A quien a mí me explique qué cosa es tiempo, le explicaré a mi vez qué cosa es cosa».

El misterio del tiempo está ligado al del dolor, según se expresa en aforismos como estos:

«Para las transiciones del dolor al gozo, la evolución es más lenta que cuando acontecen semejantes cambios en sentido inverso.

Esta es una idea puramente cristiana.

El dolor es un dueño, el señor del dominio útil de nuestra vida, y no se desaloja del corazón humano, sin protestar ante la memoria de que la alegría lo invade en su posesión.

La alegría se hace invasora para alentarnos piadosa por el camino de este valle de miserias; pero la alegría es débil porque le faltan títulos para afirmarse en una posesión que pertenece de derecho al dolor, en su calidad de hijo primogénito del pecado».

Y el mismo tema (tiempo-dolor) aparece expresado en este soneto que va al frente del capítulo XIII:

«El corazón es péndulo que advierte,
Golpe tras golpe en una misma herida,
Cuán próxima a la muerte anda la vida,
Cuán cerca de la vida está la muerte.

Las empuja el dolor, hasta la inerte
Tumba que en nuestra senda está escondida
A tan serena sombra que convida
A redimir muriendo nuestra suerte!...

Mas el dolor no mata en un instante
Como la fiera daga; y la asemeja,
Porque se eleva con seguro tino:

Y así en el seno el péndulo oscilante,
Golpe tras golpe advierte al que se queja
Que va la vida andando su camino.»

No resulta difícil ni ilegítimo comparar esta preocupación por el tiempo — este dolor del tiempo que se relaciona con el tiempo del dolor — con la que tan característica fué de Quevedo y tan bellas expresiones — prosísticas y poéticas — mereció de su pluma.

La libre estructura de *El Doctor Lañuela* se asemeja en cierto modo a la que, en verso, correspondería a una obra como *El Diablo Mundo*. Todo cabía, para Espronceda, en las páginas de su poema, género sin trabas ni reglas, tan libre en sus manos como la novela lo es en las de Ros de Olano. Realmente si algo vale *El Doctor Lañuela* es más por lo que tiene de digresión, incluso de «greguería», que por su condición o calidad de novela.

Ros encuentra ocasiones para hablar de temas muy variados, como este, por ejemplo, que revela en el autor una delicada sensibilidad para la captación de las diferentes expresiones artísticas:

«Siempre me ha parecido que la arquitectura gravita fatigando la tierra, que pugna por levantarse y nunca asoma las plantas; que la escultura se erige más esbelta, pero necesariamente apoyada en el suelo; que la pintura está arrimada a la pared; que la poesía cuando no divaga en el aire, transmigra de la razón a la materia; pero que la música desciende del cielo para arrebatar nuestras almas en su divino vuelo».

Hay capitulos, como el XII, titulado *Beso*, que viene a ser lo que en música llamamos «variaciones sobre un tema», aquí el anunciado con ese título. Alarcón también cultivó esta modalidad literaria en artículos como el titulado *El pañuelo*, a imitación de las amaneradas acrobacias expresivas del entonces tan admirado escritor francés Alphonse Karr.

Si, quizás, he prestado a *El Doctor Lañuela* una atención excesiva y hasta desproporcionada con relación a la otorgada a otros autores y obras, no ha sido tanto por el intrínseco valor de la obra como por el de su autor, poco conocido

Duque de Rivas

Ramón Mesonero Romanos. Retrato pintado por Revilla en 1838

Una escena típica por Valeriano Bécquer

y digno de serlo realmente, más que por esta novela extensa, por los relatos breves que publicó en la «Revista de España» en 1868, 1869, 1877, etc.

De ellos me he ocupado con cierta extensión en mi obra *El cuento español en el siglo XIX*. Aquí quiero recordar la extraordinaria calidad de la prosa que Ros maneja en sus *Cuentos estrambóticos*. Al titulado *Maese Cornelio Tácito*, pertenecen descripciones tan logradas y tan quevedescas como esta:

«Como aquel tu tíllo era de suyo tan escaso, hombre faldero por lo menudo, y sujeto en fin de poca raspa y de menos tercios, siempre pensé que no llevaría gran vida a la grupa, fundado en que no le cabría todo lo natural; y fué tan exacto mi juicio, que se le apeó el alma del cuerpezuelo escurrida por las ancas, y se le vió morir hecho una nada, según me dijo el fraile... ¡Téngalo Dios, si lo encontró, que sí creo!».

De un quevedismo esperpéntico, que recuerda las fantasías de los *Sueños* y el fantástico humor de los cuadros del Bosco, son descripciones como las que se encuentran en el relato publicado en 1869, *Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo*, cuento fantástico basado en las leyendas acerca del hombre-pez. Hay en él la descripción de una reunión, en el Polo, de brujas, duendes y animales hiperbóreos, en la que el estilo de Ros alcanza una alta calidad. Veánse estos dos fragmentos:

«Las brujas, luego de parar en firme, permanecieron en sus escobas, cabalgadas a la jineta, bien escuadronadas y tan arropadas de sus propios pellejos, con tan buen partido de pliegues, que aunque no vestían paños mostraban faldas de arrugas y tocas de lo mismo, muy luengas, apuestas y aparentes».

«La danza prima fué ejecutada por los amantes al son de cierta bruja gallega, tocada por un zángano paisano suyo.

Estaba ésta muy diestro en inflarla por un solo lado, para deshincharla por varios otros al sobrazo.

Tenía, pues, el tañedor terciada la bruja como gaita, y embutía vientos en ella a revienta-carrillos, para con tiento írselos luego sacando al por menor por los registros.

La bruja soltaba el aire en todos los tonos del diapasón; y a pesar de que el zángano le pedía mucho, siempre estuvo llena como odre del dios Eolo, y nunca pareció ser bruja, sino hinchazón de cosa.

Concluída la danza, soltó el músico la cosa hinchada, y quedóse la tal cosa en el suelo, expeliendo gemidos lastimeros, que enflaquecían a medida que iba perdiendo volumen y recobraba formas conocidas.

Por largo rato la bruja gaita no bullía pie ni mano; dijérase al verla que se desesperezaba tras un letargo; y era que se estaba vertiendo hasta quedar vacía. Después púsose en pie y se mostró en menor escala, tal como era, aunque de cuerpo entero.

Y sabiendo que había sido mujer, nadie pensara que le cupiera tanto; porque era esmirriada, bruja entra brujas, cuartago de diablos, cabalgadura sin fondo y de poco subida, aunque muy escabrosa...»

También cabría recordar finalmente otro extraño relato, en cierto modo autobiográfico, publicado en 1873 en la «Revista de España» con el título de *A quien leyere, Jornadas de retorno escritas por su aparecido*, cuya parte primera es de gran calidad por la finura de las observaciones psicológicas y la belleza del estilo. El tono nostálgico y evocador parece preludiar la técnica proustiana de *A la recherche du temps perdu*. Los recuerdos rondan al autor como sombras fantasmales:

«Al principio el ruido de los carruajes hizo que me retrajera al interior; y después, y ahora, y para siempre, recuerdos movidos por objetos materiales que allí están colgados, y sobre todo sombras que animadas al calor de mi alma por aquellos ámbitos históricos y huecos desocupados asoman, me asaltan, me

hablan y me hieren dolorosísimamente, me han ahuyentado, y vivo en un cuarto estrecho que da vista a un jardín y al melancólico tejado de la iglesia parroquial».

El mecanismo asociativo que constituye la urdimbre narrativa de la obra de Proust, es utilizado también por Ros de Olano al evocar su infancia y adolescencia:

«... quiero ahora entretener mis ocios registrando en los años de mi adolescencia.

De aquellos años en que, por ejemplo, cuando al terminarse el verano me daban la chaqueta del invierno, yo rebuscaba escrupulosamente en los bolsillos de la que fué y volvía a ser mi abrigo; y de las puntas de lápiz, de la pluma de un pájaro, de los pedacitos de papel, de los cachos de cáscara de fruta seca, de las medias aleluyas, etc., despertábanseme reminiscencias; y allí a mis solas con estas baratijas a la vista, enhebraba historias tiernas entre comentarios tristes».

En resumen, Ros de Olano, romántico rezagado y a la vez irónico superador del romanticismo, no aportó a la evolución de la novela española una obra u obras decisivas [17], pero sí una labor caracterizada por una serie de rasgos poco menos que insólitos en su época y que la hacen merecedora de interés para el lector de hoy. En ese camino — equivocado si se quiere — que conduce a una poetización de la prosa, en esa encrucijada romántica caracterizada por extrañas y confusas apetencias — la obra literaria hecha de sentimiento, tendente a lo musical y mágico — Ros de Olano representa un hito importante, y es, evidentemente, una personalidad fuerte y destacada.

Junto a Ros cabe tal vez citar, como romántico rezagado, a RAMÓN RODRÍGUEZ CORREA (1835-1894), el gran amigo de Bécquer, que en 1872 publicó en la «Revista de España» una novela de título extravagante, *Rosas y perros*. Es un relato muy romántico, delicado en su inspiración y lleno de interferencias. Gracias a unos perros conoce un humilde joven, casi un adolescente, a una muchachita que muere tuberculosa. El le llevaba flores y cuidaba de su jardín. Pese a la excesiva sentimentalidad y al abuso de tópicos, el relato ofrece el interés de ser algo así como un intento, en 1872, de la novela poética que más tarde había de conseguir CLARÍN, con otros temas y otro lenguaje, en *Doña Berta*.

Orígenes de la novela realista: Fernán Caballero

Con relación a los orígenes de la novela realista, hay siempre que tener en cuenta, cualquiera que sea la perspectiva que se adopte, el significado y trascendencia de los artículos de costumbres. La conexión, la relación de estos con los géneros de la novela y del cuento es indiscutible [18].

El artículo de costumbres puede adoptar distintas modalidades, una de ellas relativamente abstracta, en que el autor especula sobre costumbres pero sin apenas concretar, es decir sin configurar acciones, sin servirse de trama argumental alguna, v.gr.: *Modos de vivir que no dan de vivir*, *El hombre globo*, de Larra.

Pero tal vez la modalidad más abundante y característica no es esta, sino aquella otra en que el autor se sirve de una acción, de un argumento — por mínimo que éste sea — y sobre tal artificio fictivo mueve unos seres que definen y encarnan la costumbre retratada o satirizada. *En este país*, *Vuelva Vd. mañana*, *El castellano viejo*, de Larra y sobre todo *De tejas arriba* y *El retrato* de Mesonero Romanos, son buenos ejemplos de esta clase de artículos de costumbres con acción, personajes y diálogos capaces de darles un evidente color novelesco y de acercarlos a la ficción narrativa breve que es el cuento [19].

Este acercamiento — al cuento y a la novela también — se acentuará en el costumbrismo literario de la segunda mitad del siglo. Y en algún caso, el de Pereda, la transición es clara y a la vez imperceptible. Recuérdese el caso de

Blasones y talegas perteneciente a la serie *Tipos y paisajes*. Con razón pudo decir Galdós de estos artículos de costumbres que eran «rudimentos de novelas o materiales reunidos para componer cuadros más o menos amplios y complejos de la humana vida» [20].

En este camino hacia la incorporación en una textura novelesca de lo que antes se escribía sólo en forma de artículo es preciso reconocer que FERNÁN CABALLERO dió un paso decisivo.

Nació CECILIA BÖHL DE FÁBER en Morges, cantón de Berna, en 1796, hija del gran hispanista alemán don Juan Nicolás Böhl de Fáber y de la gaditana doña Francisca Larrea. De la madre heredó, posiblemente, la vivacidad; del padre, el profundo amor por las cosas de España, por su literatura, sus costumbres y su arte, sus tradiciones.

Su primera educación transcurrió en Alemania, y en alemán escribió Cecilia, hacia 1833, su novela corta *Sola oder wahrheit und Schein*, enviada por su padre a Hamburgo [21].

En 1816 contrae matrimonio Cecilia con don Antonio Planells y Bardají, joven capitán del regimiento de Granada. El matrimonio no fué feliz. Destinado Planells a Puerto Rico, allí pasaron y allí fué muy desgraciada Cecilia. La novela *Clemencia* (1852) recoge bastante de esta época de FERNÁN [22]. Planells muere pronto y entonces la viuda regresa a Cádiz. En 1822 vuelve a contraer matrimonio con don Francisco Ruiz del Arco, marqués de Arco Hermoso [23]. Este muere, víctima del cólera que asoló la tierra andaluza en 1835. Poco después muere el padre de Cecilia, la cual en 1837 vuelve a casarse con don Antonio Arrom de Ayala. Pasa éste de cónsul a Australia, en lamentable estado de salud, y Cecilia queda en España con escasos medios económicos. Para incrementarlos acude a la literatura y en 1849 consigue, por mediación de José Joaquín de Mora, que «El Heraldo» de Madrid, publique, en forma de sucesivos folletones, *La Gaviota*, que aparece firmada con el seudónimo de FERNÁN CABALLERO, tomado por la escritora de un pueblo de la Mancha. El éxito de la novela es grande y Eugenio de Ochoa proclama que FERNÁN es el Walter Scott español.

Muerto Arrom y nuevamente viuda, Cecilia intenta entrar en un convento de religiosas de Santa Inés, pero ante la prohibición de leer libros que no fueran de devoción, la escritora desiste de su propósito. Vivió entonces, hasta la revolución de 1868, en una casa del Alcázar de Sevilla. Falleció en 1877. El padre Coloma, gran admirador y discípulo suyo, nos ha dejado unos *Recuerdos de Fernán Caballero*. Y en el cuento titulado *El Viernes de Dolores* presenta como protagonista a una generosa anciana que resulta ser FERNÁN CABALLERO. La deuda de gratitud del jesuíta con la Böhl de Fáber debió ser grande, ya que parece que ésta, anciana, corrigió algunas páginas de *Juan Miseria*. Como quiera que sea, la filiación fernancaballeresca — en ideología y temas, algo menos en técnica y expresión — del autor de *Pequeñeces* es evidente y de todos conocida.

En su conjunto la obra narrativa de FERNÁN CABALLERO apenas cuenta hoy con lectores. Ha resistido mal el paso del tiempo, pero su significado y su valor en la historia del género, en el XIX, siguen en pie.

Aunque la labor de FERNÁN contara con precedentes [24], la verdad es que estos, los anteriores «esbozos» de novelas de costumbres no tuvieron éxito ni trascendencia alguna. Por el contrario la aparición de *La Gaviota* despertó verdadero entusiasmo. Y es curioso constatar que aunque la manera novelesca de FERNÁN fuera importante para el desarrollo del realismo narrativo, los críticos de su época, dotados de una estimativa romántica aún, se sirvieron para sus juicios de unas referencias novelescas europeas que habían sido ya superadas o lo estaban siendo entonces. Así, Eugenio de Ochoa dice rotundamente que *La Gaviota* es en la literatura española lo que *Waverley* en la inglesa. También aludió Ochoa en su juicio crítico a Fenimore Cooper, a George Sand, a Fielding,

Goldsmith y Cervantes, alineados más o menos legítimamente. Ochoa, pues, juzga la novela con un criterio romántico, inserto aún en los gustos y modas de la primera mitad del siglo, a la que de hecho pertenecía por su espíritu *La Gaviota*, si bien lo mejor de ella era lo que tenía — con retraso, en comparación con Balzac [25] — de avanzada o anticipo de la novela española del último tercio del XIX.

Sí, evidentemente *La Gaviota* hubiera sido la novela española que en vano se buscó durante los años románticos, cuando el arte realista y de observación se mantuvo circunscrito en los límites del artículo periodístico. Ahora, en 1849, *La Gaviota* podía parecer una novedad a los españoles que hasta entonces habían buscado sus lecturas novelescas en traducciones e imitaciones de los grandes narradores franceses e ingleses.

Cecilia, tan enamorada de España, tan apasionadamente españolizada, sintió siempre la preocupación de la falta de auténticas novelas nacionales en sus temas y tipos, y a remediarla dedicó sus mejores esfuerzos.[26].

Ya quedó señalado antes que *La Gaviota* no es la primera obra de FERNÁN. De los esbozos novelescos — las «cosillas» — anteriores, merece cierta atención la ya citada *Sola*, que, según el padre Coloma, FERNÁN ocultó siempre a los ojos de todos por considerar su argumento harto escabroso. El mismo escritor dice que Cecilia basó la trama de este relato «en un trágico suceso acaecido en Sevilla por aquel tiempo (¿1833?) y dióle un corte francés, folletinesco, muy del gusto de la época, pero diametralmente opuesto a la plácida naturalidad y al sencillo realismo que había de implantar ella misma en España»[27].

Sea esto cierto o no, sí lo es el que en 1852 este folletín más bien amargo y duro que es *Sola* le parecía a la autora, al igual que otros relatos publicados en el «Semanario Pintoresco Español», «muy poca cosa (no en el pensamiento que son hermosos, y no míos, sino hechos reales, pero sí en la ejecución) y todos por desgracia basado(s) en «culpas feas» que repugno a tomar por asunto principal y menos el darle interés. Son Sola, la hija del sol, y los dos amigos» [28].

Sola, que lleva el expresivo subtítulo de *Cuadro de costumbres sevillanas*, pese a su pretendida crudeza, es una narración moralizadora que presenta los peligros de una educación mundana: la protagonista, Sola, es la hija ilegítima de una madre distinguida que gusta de exhibirla y pasearla. Sola se pierde y termina cayendo en la prostitución.

Este tema — el de la seducción y la caída — reaparece en otros relatos de FERNÁN, como el publicado en 1851 en el «Semanario Pintoresco Español» con el título de *Con mal o con bien, a los tuyos te ten*. Y en definitiva este es también el tema de su más famosa novela, *La Gaviota*.

Pese a sus digresiones y a su anticuada técnica *La Gaviota* es una buena novela que es preciso juzgar enmarcada en su época. La lenta caída moral de Marisalada, la joven casi salvaje que en Villamar se casa con el cirujano alemán Fritz Stein, da pie a una serie de variadas estampas no sólo rurales, sino también urbanas — las tertulias elegantes de Sevilla parecen preludiar ciertos ambientes novelísticos de Coloma o Palacio Valdés — e incluso taurinas. El adulterio de Marisalada con el torero Pepe Vera y la trágica muerte de éste en una corrida componen un tema novelesco bien expresado en su desgarro y hasta en su moderada crudeza. FERNÁN consigue descripciones tan logradas como las de la primera corrida que Stein y Marisalada ven y las diferentes reacciones de uno y otra. Esa estampa, que se encuentra en el capítulo XVII, está evidentemente bien resuelta en ritmo y color, es enérgica y nos da la medida de la compasión de FERNÁN por los pobres animales desamparados o explotados, uno de los más tiernos «leitmotivs» de toda su producción literaria.

La técnica empleada en *La Gaviota* es la peculiar de FERNÁN CABALLERO, repetida luego, en mayor o menor proporción, en las restantes novelas que escri-

bió. La acción se ve detenida a cada momento por continuas digresiones, que, en general, son cuentos, anécdotas, coplas, juegos infantiles, acertijos etc. En ocasiones esas interferencias se acumulan de tal modo — v.gr. capítulo VII de *La Gaviota* — que la autora llega a decir, a manera de índice o resumen.

«Difícil sería a la persona que recoge al vuelo, como un muchacho las mariposas, estas emanaciones poéticas del pueblo, responder al que quisiese analizarlas el por qué los ruiseñores y los jilgueros plañeron la muerte del Redentor; por qué la golondrina arrancó las espinas de su corona; por qué se mira con cierta veneración al romero, en la creencia de que la Virgen secaba los pañales del Niño Jesús en una mata de aquella planta; por qué o más bien, cómo se sabe que el saúco es un árbol de mal agüero, desde que Judas se ahorcó de uno de ellos; por qué no sucede nada malo en una casa si se ahuma con romero la noche de Navidad; por qué se ven todos los instrumentos de la Pasión en la flor que ha merecido aquel nombre. Y en verdad no hay respuestas a semejantes preguntas. El pueblo no las tiene ni las pide: ha recogido esas especies como vagos sonidos de una música lejana, sin indagar su origen ni analizar su autenticidad. Los «sabios» y los hombres «positivos» honrarán con una sonrisa de desdeñosa compasión a la persona que estampa estas líneas».

Este es el que FERNÁN considera el gran enemigo y el gran peligro: el positivismo. Con su triunfo peligrarían — estima la escritora — las más bellas tradiciones españolas, el espíritu cristiano de la raza. Es importante tener en cuenta esto, para mejor entender la actitud de FERNÁN al expresar, en sus novelas y cuentos, el viejo tema del campo contrapuesto a la corte, el motivo del horaciano «Beatus ille» tan arraigado en las letras hispánicas y que tan bellas versiones y paráfrasis ha suscitado en las mismas.

Si, de manera simplista y por tanto sólo parcialmente válida y acertada, examinásemos la evolución de ese tema — el de contraposición de campo y corte — en nuestra historia literaria, veríamos que las distintas épocas lo han expresado de manera también distinta, añadiéndole algún matiz peculiar.

Así, tras el enfrentamiento más bien estático y meditativo que del campo y de la corte suele hacer el escritor renacentista — ya sea desde el lirismo intelectual de fray Luis, ya desde el detallismo realista de fray Antonio de Guevara —, sobreviene en los años barrocos un planteamiento dinámico de ese mismo tema, perceptible sobre todo en el teatro. Ahora — piénsese en *Fuenteovejuna*, *Peribáñez*, *El alcalde de Zalamea*, *El mejor alcalde el rey* — el campo y la corte no son dos entidades aisladas y enfrentadas para, de su careo, extraer determinadas consecuencias o reflexiones. Del enfrentamiento estático y lírico, se ha pasado al conflicto, al choque, a la pugna dramática. La ciudad entra en el campo en forma de comendadores o militares despóticos y engañadores que tratan de mancillar el honor «villano». El campo luchará contra la ciudad encarnada en las pasiones, en los vicios de un comendador de Ocaña o de un Alvaro de Ataide. Después, en el siglo XVIII, un Feijóo dará nuevo sesgo al tema al enfrentar no tanto ciudad con campo, como capital con urbe provinciana. En esta residen la paz y buenas costumbres, tantas veces perturbadas en la corte por las ambiciones, envidias e intrigas.

Con el romanticismo la polaridad y oposición se establecerá más bien entre primitivismo y civilización, que entre vida campesina y urbana. El papel que antes tuvo el villano del Danubio lo desempeñan ahora un indio o un negro sensible y bondadoso, enfrentado al engaño, la malicia y la corrupción del civilizado europeo[28 bis].

FERNÁN CABALLERO que, ideológica, afectivamente, se mueve aún dentro de la órbita romántica, aunque otra cosa creyera ella, no altera el esquema tradicional de la oposición campo-corte. Corresponderá a los naturalistas — Zola en Francia y la Pardo Bazán, por ejemplo, en nuestras letras — el recordar que

no todo es bondad e ingenuidad en el hombre campesino, sino que por el contrario hay en él ambición, avaricia, bestiales instintos, es decir, un conjunto de rasgos que le hacen tan repelente como el más corrompido hombre de la ciudad pueda serlo.

FERNÁN — al igual que Antonio de Trueba — permanece fiel, en lo sustancial, a la valoración clásica, loadora de la aldea y menospreciadora de la ciudad. Pero, de todas formas, FERNÁN insufla un nuevo sentido a tal oposición y valoración. Para ella la contraposición es algo más que una simple actitud sentimental. En la pugna campo-ciudad ve la escritora un problema nacional: lucha de la tradición de signo cristiano contra el positivismo de signo liberal e irreligioso [29]. FERNÁN defiende y exalta la vida campesina — cayendo en la idealización excesiva —, porque en ella ve representadas las virtudes raciales que cree corren peligro de desaparecer, aplastadas por el progreso extranjerizante [30].

FERNÁN recela de tal progreso no sólo desde el punto de vista ético y patriótico, sino también desde una ingenua perspectiva estética. Es decir, lo tradicional, las costumbres y creencias seculares no sólo son — para FERNÁN — nobles y buenas, sino también bellas. En el relato breve titulado *Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen*, la autora comenta: «Esta nueva era acabará con el silencio y soledad del lugar, sustituirá en muchas casas techumbres de tejas a las de aneas; pondrá todo bonito, simétrico, renovado, pero el pueblo dejará de ser tan sencillo, campestre y rústico como hoy lo es, y, por lo tanto, no será ya tan poético para aquellas mentes que hallan la poesía y lo pintoresco campestre en lo natural, sencillo y rústico, y no en lo ataviado».

Estas líneas, en las que se descubre una sobrevalorización de lo «pintoresco», son producto de una sensibilidad romántica aún, exaltadora de las peculiaridades nacionales e incluso regionales, que odia, en cierto modo, el progreso uniformador que supone la civilización. El cosmopolitismo romántico se apoya, precisamente, más que en el interés por lo que de común tienen los pueblos entre sí, en aquellos rasgos particulares, extraños — exotismos —, que chocan con los nacionales, y que son los que provocan la curiosidad, invitan al viaje y suscitan la pintura literaria o plástica.

En la raíz de muchos artículos de costumbres — los de Mesonero Romanos, por ejemplo — hay un deseo de corregir visiones defectuosas o equivocadas de España y de los españoles, vistos por algún extranjero [31].

La abundancia de colecciones hechas sobre el patrón de la tan conocida *Los españoles pintados por sí mismos*, revela de manera clara esa actitud de réplica que en tantos casos subyace en el artículo de costumbres. Y precisamente ese título, el de *Los españoles pintados por sí mismos*, es el que con propiedad convendria al propósito de *La Gaviota*, según la autora declara en el prólogo, en coincidencia con el de las *Escenas Matritensas* de Mesonero Romanos: «Doloroso es que nuestro retrato sea casi siempre ejecutado por extranjeros, entre los cuales a veces sobra el talento, pero falta la condición esencial para sacar la semejanza, conocer el original. Quisiéramos que el público europeo tuviese una idea correcta de lo que es España, y de lo que somos los españoles; que se disipasen esas preocupaciones monstruosas, conservadas y transmitidas de generación en generación en el vulgo, como las momias de Egipto. Y para ello es indispensable que, en lugar de juzgar a los españoles pintados por manos extrañas, nos vean los demás pueblos pintados por nosotros mismos».

La declaración de costumbrismo es bien explícita e inequívoca. En otros prólogos y páginas de FERNÁN cabría encontrar expresiones parecidas.

Del costumbrismo a la manera de Mesonero heredó FERNAN, no sólo esta insistencia en pintar españolamente lo español, sino también la prevención contra lo novelesco concebido como fabuloso-romántico [32]. En el mismo prólogo que hasta ahora hemos citado, el de *La Gaviota*, decía la autora:

«Apenas puede aspirar esta obrilla a los honores de la novela. La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar.

Y en verdad, no nos hemos propuesto componer una novela, sino dar una idea exacta, verdadera y genuina de España, y especialmente del estado actual de su sociedad, del modo de opinar de sus habitantes, de su índole, aficiones y costumbres. Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias, cuentos y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela, sirve de marco a este vasto cuadro, que no hemos hecho más que bosquejar.

Al trazar este bosquejo, sólo hemos procurado dar a conocer lo natural y lo exacto, que son, a nuestro parecer, las condiciones más esenciales de una novela de costumbres. Así es que en vano se buscarán en estas páginas caracteres perfectos, ni malvados de primer orden, como los que se ven en los melodramas; porque el objeto de una novela de costumbres debe ser ilustrar la opinión por medio de la verdad sobre lo que se trata de pintar, no extraviarla por medio de la imaginación».

El texto no tiene, realmente, desperdicio y se presta a abundantes comentarios. Por un lado encontramos una condenación — interesante por salir de la pluma de FERNÁN — del sistema de caracterización romántico-folletinesca que alineaba rígidamente y sin posibilidad alguna de mezcla, a buenos y a malos enfrentados — los «caracteres perfectos» y los «malvados de primer orden» de «los melodramas» —. Por otro, una defensa de la novela apoyada en la observación y en el estudio, junto a una actitud de desconfianza frente a lo imaginativo, el máximo ingrediente romántico. La verdad es que, salvadas todas las distancias, podemos conectar este postulado literario de FERNÁN con el que luego, en el último tercio del siglo, será característico de los naturalistas cuando teoricen sobre la novela como ciencia, como estudio, como documento, frente a la novela como imaginación y fantasía: la novela romántica.

De FERNÁN al naturalismo hay enormes diferencias y distancias de todo tipo, especialmente ideológicas. Su realismo sigue mereciendo aquella calificación que Menéndez Pelayo le dió de «angelical», hasta tal punto es suave y carente de la posterior violencia naturalista [33]. Pero, de todas formas, no deja de ofrecer interés esa concepción de la novela como observación y al servicio de la verdad. En la condena de la fabulación novelesca romántica entraban naturalmente, en el caso de FERNÁN, motivos éticos. Aunque en un principio — como el marqués de Molins y Valera apuntaban — pasara poco menos que desapercibida la demagogia socialista de los folletines a lo Sué, después — la sátira de Pereda, ya transcrita, es expresiva — todos parecieron darse cuenta de la índole de tales novelas, que pasan a ser consideradas «*nocivas*». Y es curioso señalar cómo la «*nocividad*» de estas novelas, una vez que pasan de moda, es heredada por las naturalistas a la manera de Zola [34].

En FERNÁN pervivía, pues, si bien transformada, aquella prevención contra la novela que caracterizó a tantos de nuestros moralistas de los siglos de oro y que inspiró aquellos decretos reales por los que se prohibía el paso de novelas a las Indias y muy especialmente su impresión. Sabido es que hasta la época en que las Cortes de Cádiz conceden la libertad de imprenta y aparece en México *El Periquillo Sarniento*, de Fernández de Lizardi, no se publicaron novelas en la América hispánica, si bien nuestros galeones llevaron allí no pocas de las impresas en España.

Aunque el románticismo ha pasado en la época en que FERNÁN escribe, se adivina a la escritora preocupada por la desemejanza que sus relatos ofrecen, comparados con los que en los años inmediatamente anteriores e incluso en los que ella misma escribía, gozaron del favor del público. La nocividad de tales relatos era

un lugar común en la época romántica, por lo menos para determinadas sensibilidades. Galdós reflejó con acierto la situación al presentarnos, en el episodio *La Estafeta romántica*, al sacerdote don José María de Navarridos como vigilante orientador de las lecturas novelescas de dos doncellas: «Con Demetria, teniendo en cuenta su elevada inteligencia y criterio superior, uso de gran tolerancia; le permito que apechugue con las *Cuitas del joven Werther*, y hasta con *La nueva Eloísa;* pero a la pequeña he de medirla con más corta vara. Aduanero soy implacable, y le quito de las manos lo que estimo nocivo para su juvenil corazón y avispada fantasía, dejándola en el pleno goce del *Bertoldo*, del *Robinsón* y del *Viaje al país de las monas*».

Novela era un concepto que para Cecilia Böhl de Faber debía de tener una resonancia romántica. Equivalía a algo fantástico, descabellado y presumiblemente nocivo. Por otra parte, a estos prejuicios se unía, ya que no en el caso de FERNÁN, sí en los de otros autores — v.gr. Valera — que participaron de prevenciones y escrúpulos semejantes, otro de índole no moral, sino estética. Montesinos en su *Introducción a una historia de la novela española del siglo XIX* ha señalado con gran acierto la hostilidad del siglo XVIII — incluso de Voltaire — contra la novela. Esa hostilidad es heredada por Valera, el cual aún en 1900 considera las novelas como producciones secundarias. En 1888 CLARÍN hubo de escribir uno de sus folletos como réplica a un discurso de Núñez de Arce en el que éste, a expensas de la poesía, había relegado a la novela a un lugar ínfimo y casi extraliterario.

El caso de FERNÁN no es éste, ya que son otros los motivos que provocan sus prevenciones antinovelescas, perceptibles incluso en las denominaciones empleadas para sus obras. Una de las manejadas con más frecuencia, sobre todo aplicada al relato breve, es la de *relación*. Cecilia huye de los términos «*novela*» y «*cuento*» por entender que éstos aluden a algo completamente fabuloso, fantástico, o por lo menos imaginativo y no tomado de la realidad [35].

En los prólogos de sus obras FERNÁN suele siempre insistir en lo mismo: en la veracidad de lo que narra, en cómo se ha limitado a observar y transcribir. Así, en el de *La familia de Alvareda* dice que va a transcribir un hecho real al que ha quitado «alguna que otra crudeza» y estima que con los elementos del asunto «se hubiera podido sacar más partido literario, tratándolo con el énfasis clásico, el rico colorido romántico o la estética romancesca».

Esta novela, *La familia de Alvareda*, (1856), rica en digresiones, sentimental y hasta romántica por su trama, aunque otra cosa creyera la autora, contiene sin embargo descripciones como la siguiente, que parecen preludiar el detallismo naturalista, cuajado tantas veces en verdaderos inventarios de objetos o enseres:

«Hallaron a Ana sentada a la copa [del brasero], punto de reunión, al cual se rodean las familias en invierno. La gran sarteneja de cobre brillaba como oro sobre su baja tarima de madera. La sala era espaciosa; su suelo estaba cubierto de esteras y redondeles felpudos. A su alrededor había sillas toscas de anea; bajas de asiento, de alto espaldar. Una mesa de pino baja, sobre la que ardía un gran velón de metal, y un sillón de cuero, como se ven en las barberías de lugar, completaban el sencillo mueblaje de esta sala. En la alcoba se veían una cama muy alta, cubierta de su colcha blanca con muy almidonados faralaes; un arca muy grande de cedro con sus banquillos para preservarla de la humedad del suelo; una mesita de la misma madera, sobre la cual estaba, en su «*urna*» de caoba y cristales, una hermosa imagen de Nuestra Señora de los Dolores; algunas novenas, y la *Guirnalda mística* o *Vidas de los Santos* del padre Baltasar Bosch Centellas».

A estas novelas extensas habría que añadir otras como *Un servilón y un liberalito o dos almas de Dios* (1857), *Un verano en Bornos* (1858), más sus muchas colecciones de cuentos y cuadros de costumbres como *Deudas pagadas*, *Rela-*

ciones, *Cuadros de costumbres populares*, *Cuentos y poesías andaluces*, *Cuentos*, *oraciones*, *adivinas y refranes populares e infantiles*, etc.

Títulos como los últimamente apuntados revelan el interés de FERNÁN CABALLERO por el «folklore» andaluz. Su obra, así considerada, tiene un gran valor de época, por cuanto nos presenta el nombre de FERNAN a la cabeza de quienes, desde entonces, comenzaron a interesarse por la literatura tradicional. Después, Trueba, Coloma, el propio Valera, etc. continuarán recogiendo y transcribiendo cuentos populares. Quizás lo que movió a Cecilia a recoger tales relatos tradicionales andaluces, fué el deseo de luchar para que no se perdieran las viejas cosas, las seculares virtudes españolas, que ella deseaba oponer, en desigual lucha, al llamado espíritu del siglo [36].

FERNÁN — decía la Pardo Bazán en el número 13 de su *Nuevo Teatro Crítico*, en 1892 — «fluctuó siempre entre la narración novelesca y el cuadro de costumbres».

Quizás esa fluctuación, unida a su técnica romántica, caracterizada por la digresión y el diálogo [37], más su excesivo empeño moralizante, impidieron que FERNÁN consiguiera grandes novelas. Pero aun así, obras como *La familia de Alvareda*, *Clemencia* y *La Gaviota* conservan el interés y el valor de su significado innovador en una época desmedrada, pobrísima, novelescamente considerada, en nuestra literatura.

En el capítulo XIX de *La Gaviota*, Cecilia se ocupó de la situación de la novela en su tiempo y de sus posibilidades. Allí censura la autora a «los novelistas que sueñan en lugar de observar» y condena los relatos de «seducciones» y «adulterios» (cultivados, sin embargo, por ella misma, aunque fuese desde una perspectiva moralizante). Por boca de Rafael considera que lo fantástico-novelesco es bueno «para los alemanes, no para nosotros. Una novela fantástica española sería una afectación insoportable». Y otro tanto ocurre con el género sentimental: «No hay género que menos convenga a la índole española que el llorón. El sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter, como la jerga sentimental al habla de Castilla». Sólo hay dos posibilidades novelescas para los españoles de 1849: «Hay dos géneros que, a mi corto entender, nos convienen: la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios, y la novela de costumbres que es justamente la que nos peta a los medias cucharas como nosotros».

FERNÁN permanece fiel a estas ideas que constituyen una especie de credo estético, referido a la novela.

Es evidente que Cecilia no iba con su tiempo y que la ideología que ella combatió fué más fuerte que sus armas, tan nobles como anticuadas.

Cecilia Böhl de Faber, tierna, exquisitamente femenina, apasionadamente española — con ese grado de pasión que parece dable solamente en quienes no han nacido en el país, pero se han enamorado irremisiblemente de él —, amante de la tradición, colectora de cuentos, canciones y adivinanzas infantiles, hondamente cristiana, es una de las figuras más simpáticas de nuestro siglo XIX. Culta, sensible, humanísima, no encontró eco en un tiempo excesivamente agitado ya para que fuese capaz de prestar atención al gesto delicadamente suplicante de Cecilia, ansiosa de conservar tantas frágiles y bellas cosas que preveía iban a desaparecer para siempre [38].

Imitadores y seguidores de Fernán Caballero

Aunque las ideas y la técnica narrativa de FERNÁN pudieran parecer anticuadas ya en su misma época [39], su influencia fué innegable, referida por lo menos a un sector de las letras españolas, más amplio de lo que a primera vista pudiera creerse [40].

Ya hemos señalado cómo el padre Coloma se reconocía discípulo de FERNÁN. tante en el estilo, el humor y la técnica, Pereda entronca, sin embargo, ideo- icamente, con el novelar de la Böhl de Faber.

Pero antes, y de forma más concreta y directa, la influencia de la autora de *La Gaviota* se percibe en otros escritores menores que cabría agrupar en una posible escuela fernancaballeresca. Pero el termino escuela parece suponer una tendencia o estilo deliberada y colectivamente cultivado. No ocurrió esto con el «*fernancaballerismo*» de algunos narradores españoles del XIX, entre ellos, en primer lugar, ANTONIO DE TRUEBA Y DE LA QUINTANA (1819-1889), que desde las Encartaciones vizcaínas pasó a Madrid, colocado en un comercio de ferretería. (En el relato *Por qué hay un poeta más y un labrador menos* y en el cuento *¡Desde Madrid al cielo!* dejó recuerdos autobiográficos. En este último describe las amarguras de un niño vascongado que pasa a Madrid como empleado de banca) [41]. Trueba es conocido por sus poesías y sobre todo por sus colecciones de cuentos: *Cuentos populares* (1853), *Cuentos de color de rosa* (1854), *Cuentos campesinos* (1860), *Cuentos de varios colores* (1866), *Cuentos de vivos y muertos* (1866), *Nuevos cuentos populares* (1880), etc. [42].

Trueba resulta aún más ingenuo y convencional que Cecilia Böhl de Faber. Ésta, en algunas páginas novelescas — de *La Gaviota* y de *La familia de Alvareda*, sobre todo — demostró poseer unas cualidades de energía plástica, de vigor en el toque realista, que faltan a Trueba, demasiado sensiblero y dulzón. Por eso sus mejores relatos son los tradicionales e infantiles, aquellos en que poco cuentan las calidades literarias y sí la habilidad narrativa, la ingenuidad, el rasgo sentimental y candoroso.

Trueba, hogareño y burgués, recoge temas fernancaballerescos como el del amor maternal en las aldeas *(Cuentos de madres e hijos)*. De Cecilia procede también su gusto por las digresiones, por las charlas con el lector. Fué muy aficionado Trueba a hacer que los animales y objetos hablasen en sus narraciones campesinas. En *La siembra y las cosechas*, por ejemplo, en medio de una serie de interferencias con coplas, oraciones, seguidillas, etc., los pájaros cantan en verso también, y hablan onomatopéyicamente los gallos, los perros, los gatos, etc.

Trueba no introduce ninguna modificación notable ni en los temas ni en la técnica, con relación a FERNÁN CABALLERO. Por el contrario, literariamente, sus obras son de calidad inferior, por más que en ellas siga alentando la ideología fernancaballeresca.

«El autor de los *Cuentos campesinos* — dice Trueba en *La felicidad doméstica* — ha sentido, más de una vez, no ser aún de aldea para imponerse la noble tarea de reconciliar a los pobres moradores de los campos con la vida que Dios les ha deparado, demostrándoles cuán preferible es a esta vida febril e inquieta en que nos consumimos los moradores de las ciudades» [43].

Los relatos rurales de Trueba son más idealistas aún que los de FERNÁN. Esta exaltación de las virtudes campesinas se prolongará durante bastante tiempo. Palacio Valdés, hombre ya de otra época, cantará, sin embargo, el dolor de la paz campestre destruída por la civilización en su *Aldea perdida* o describirá el encanto bucólico del campo asturiano en su *Sinfonía Pastoral*, enfrentándolo al trasiego y corrupción de la ciudad.

Creo que cabría considerar como muy mediocre continuadora o imitadora de FERNÁN CABALLERO a MARÍA DEL PILAR SINUÉS (1835-1893), con obras como *Amor y llanto (leyendas)* (1857), *Veladas de invierno, leyendas* (1866), *Palmas y flores, leyendas* (1877), *Glorias de la mujer, leyendas históricas* (1878), *Tres genios femeninos, leyendas* (1879), *Luz y sombra, leyendas* (1879), *Narraciones del hogar* (1885), etc. A esta escritora aludía burlonamente CLARÍN en un artículo coleccionado en *Sermón perdido*, al decir: «En el número anterior de *Gil Blas* me pedía mi amigo Blasco que le ayudase en la penosa tarea de desmoralizar a nuestro

público, entendiendo por desmoralizar, como quien dice, «despilarsinuesdesnarcotizar».

Esta sátira de Alas parece indicar que los relatos de Pilar Sinués contaban con bastantes lectores. Entre estos figuró el joven Palacio Valdés. En *La novela de un novelista* y al referirse a sus primeras lecturas, cuenta el escritor cómo en la niñez y adolescencia no leyó a ninguno de los grandes clásicos: «En cambio, ¡oh terrible humillación!, me entusiasmaban las novelas de un señor Pérez Escrich (que Dios perdone) y de una doña María Pilar Sinués (a quien Dios perdone también)».

Entre otros narradores menores que imitaron y siguieron a FERNÁN habría que citar a LUIS MIQUEL Y ROCA — con narraciones tan pésimas como *Miseria y virtud* (1851) —; LUIS VIDART, que en 1854 dedica su novela corta *Amor sin fe* a FERNÁN CABALLERO; CARLOS RUBIO, que en el mismo año publica una novelita *María*, en cuya introducción alude elogiosamente a Cecilia, a quien confiesa no poder imitar, aun cuando la acción del relato se desarrolle en Sevilla y tenga alcance moralizador: seducción, deshonra y arrepentimiento, etc.

Imitador más tardío fué MANUEL POLO Y PEYROLÓN (1846-1918), autor de una novela rural titulada *Los Mayos* y de varias colecciones de cuentos — *Borrones ejemplares* (1883), *Seis novelas cortas* (1891), *Pepinillos en vinagre* (1891), *Manojico de cuentos* (1895) etc. — elogiados por Menéndez Pelayo por su «estrecha, severa y pudibunda moralidad».

Novelistas de transición: Selgas. Castro y Serrano

Por su ideología tradicional y católica, y por lo suave de su realismo novelesco cabría también incluir aquí a un autor más importante que los últimamente citados, famoso y popular en su tiempo, poco menos que olvidado hoy: JOSÉ SELGAS Y CARRASCO (1822-1882), nacido en Murcia y muerto en Madrid, donde destacó como poeta, narrador y sobre todo, periodista. *El Padre Cobos*, como ha señalado Eusebio Aranda, fué esencialmente una creación de Selgas, el más destacado redactor, verdadera alma del temido periódico satírico [44].

Sólo un aspecto nos interesa aquí de su personalidad literaria, posiblemente el menos interesante, el más pálido dentro de su producción, toda ella de tono menor, de ese tono menor en temas y lenguaje que encantaba a AZORÍN. Eusebio Aranda dice: «En la novela, género literario decimonónico por excelencia, es precisamente donde fracasa Selgas. Y si nos fijamos en el catálogo bibliográfico de este autor veremos cómo el número de títulos novelísticos supera con mucho al resto de su producción. A cubierto de un nombre que alcanzó fama con un par de volúmenes poéticos y que se hizo popular con los artículos que prodigó en la prensa diaria, quiso explotar un género para el que carecía de la suficiente desenvoltura, pero que daba más dinero. Suárez Bravo decía que «la necesidad obligó a Selgas a escribir novelas, y novelas largas. No tiene otra explicación la reiterada obstinación de Selgas en sacar a luz volúmenes y más volúmenes de prosa enfadosa, que escasamente lograron la reedición en vida de su autor».

Selgas es un novelista de transición entre las formas románticas y las naturalistas. En esa transición hubo narradores como Alarcón que, aun habiéndose quedado atrás, rezagados post-románticos, aun yendo a contrapelo del gusto reinante, consiguieron éxitos merced a su gran personalidad. La de Selgas no puede, evidentemente, compararse con la del escritor guadijeño. En las novelas de Selgas se advierte una preocupación moralizadora, menos positiva y explícita que la de FERNÁN, Trueba y aun Pereda, pero capaz de aproximar ideológica, afectivamente, su obra a la de esos escritores.

Aranda señala cómo «es imposible unificar y medir con el mismo rasero toda la producción narrativa de Selgas, pues junto a esperpentos dignos de Pérez Escrich o de Ayguals de Izco, hay piezas cortas — fantásticas, trágicas, simbólicas — que recuerdan al Bécquer de las leyendas».

Palacio Valdés en la semblanza que escribió del novelista murciano, dijo que «todas las novelas son mejores que las del señor Selgas, pero hay pocas que diviertan tanto. Si las novelas tuviesen una edad como las personas, las de Selgas estarían en los doce abriles». Y AZORÍN: «Selgas novelista es ameno y entretenido. No busquemos realismo vigoroso y cotidiano en sus novelas».

Y sin embargo — por modestia, por vanidad o simplemente por convencionalismo literario — Selgas parece participar de la prevención antinovelesca de FERNÁN. Así en *El ángel de la guarda, Cuadros copiados del natural* (1875), dice: «Yo no soy un novelista, soy más bien un historiador. Yo no invento ni la sociedad que pinto, ni los personajes que describo, ni los sucesos que relato; los tomo, los veo, los dibujo como los encuentro. ¿No?... ¿Les parece a Vds. excesivo el mérito que me atribuyo? Bien, me explicaré en términos más humildes, más modestos y quizás más exactos. No soy un escritor, sino un escribiente; en vez de imaginar, observo; en vez de crear, copio».

Pese a todo esto, nada tienen que ver las novelas de Selgas — en temas, técnica y lenguaje — con el naturalismo que precisamente en esos años (*Pascual López*, de la Pardo Bazán, es de 1876) empezaba a introducirse en España. Selgas, romántico y sentimental, gusta de los temas fantásticos — *La mariposa blanca, El número 13, El saludador, Rayo de sol*, etc. —, de recursos y trucos propios del folletinismo tales como el jugar con el interés del lector, dilatando, escondiendo el desenlace, suspendiendo una acción y entrecruzándola con otra, etc.

La producción novelesca de Selgas se inicia en 1871 con *Un duelo a muerte*. De 1872 es la extensa serie novelesca en seis volúmenes *La manzana de oro*, rebosante de digresiones e interferencias. De 1874 es *Un rostro y un alma*, de forma narrativa epistolar. En *Una madre* (1883) Selgas empleó el relato en primera persona. Incompleta quedó *Nona*, publicada también póstumamente en 1883 y considerada como la mejor novela del escritor murciano.

Más talento y personalidad que Selgas tuvo como novelista otro escritor de los comúnmente considerados como de transición, por más que sus mejores obras coincidan con el triunfo del naturalismo. Me refiero a JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO (1828-1896), de quien Cejador decía que «fué amigo de leer libros ingleses, y de ellos tomó cierto suave humorismo».

Castro y Serrano no merece realmente el olvido en que yace hoy. Es un escritor fino y sensible al que Andrés González Blanco llamaba «Valera disminuído», en gracia, precisamente, a esa finura, a la pulcritud y elegancia del lenguaje, al *buen tono* en la elección de los temas novelescos.

Sus *Historias vulgares* (1887) contienen en el prólogo una interesante declaración de propósitos que enlaza, en su oposición al carácter fabuloso-romántico del género *novela*, con lo ya visto en FERNÁN y aun con la actitud de Valera. Castro, sin incidir en el naturalismo al que combatió, defiende un novelar antinovelesco, es decir antirromántico, apoyado más en la observación de lo humilde y cotidiano que en el vuelo de la imaginación y la fantasía.

«Las *Historias vulgares* — dice Castro y Serrano —, con que su autor no ha pensando nunca establecer género, ni siquiera especie literaria, con el que las escribe ha querido distinguir, para su uso, lo que en la literatura de toda Europa se conoce y ejecuta desde hace largo tiempo bajo la denominación modesta de narraciones. Eso que no es novela, eso que no es cuento, eso que no es estudio de costumbres, eso que se narra porque puede interesar al lector y conmover su ánimo, dentro de las condiciones ordinarias de la vida, eso es lo que debe entenderse por historias vulgares. Relatar las peripecias dramáticas de una existencia

oscura; sorprender los sentimientos íntimos de esas almas de segundo orden, que al parecer carecen de poesía; descubrir las historias de los que en la opinión general no tienen historia, tal ha sido antes el objeto de las narraciones literarias, y tal es el objeto de las presentes.

No negará el autor que su procedimiento tiene algo de oposición hacia la novela».

Habrá que entender, naturalmente, no oposición hacia la novela en general, sino contra una modalidad concreta — la romántica, fantástica y folletinesca —, que Castro y Serrano debía considerar, haciéndose eco del sentir popular, como la dominante, la determinadora de lo que por *novela* entendía la mayor parte de los lectores.

Cuando Castro y Serrano publica esas *Historias vulgares* — 1887 — la novela naturalista estaba en un primer plano de atención [45], por lo que no cabe suponer que ignorara su existencia hasta un punto tal de no percibir las afinidades de su sistema novelesco con el naturalista. Pero la verdad es que las novelas de Castro no sólo no tienen nada que ver con el naturalismo sino que corresponden, en definitiva, a una época o estilo novelesco anterior y ya, en cierto modo, anticuado en 1887. Téngase en cuenta que Castro y Serrano publicó *Historias vulgares* en revistas, en fecha muy anterior a 1887; v. gr. *La mascarada*, que apareció en 1853 en el «Semanario Pintoresco Español».

Por eso CLARÍN, al reseñar las *Historias vulgares* de 1887, señalaba cómo los «jovenes impacientes, que además de *fogosos* son malas personas» consideraban «anticuado, arrinconado» a este escritor, defendido y elogiado por Alas, pese, a reconocer que «estas historias vulgares... nunca fueron obras que dieran el tono a la literatura de una actualidad; pero hoy, *como hace años*, honran a nuestras letras, se leen con sumo agrado».

CLARÍN viene luego a decir que Castro es, desde hace mucho tiempo, un naturalista o por lo menos realista, por instinto y no por teoría o imitación: «Castro y Serrano, en estas *historias*, siempre ha sido realista, sin necesidad de llamárselo; sin imitar a nadie, sin teorías importadas, ha cultivado, *de muy atras* una especie de filosofía casera que no deja de tener su solidez, a lo menos cuando no extrema los ataques a ciertas novedades».

Esa calidad de *retrógrado* — es expresión de Alas — es la que separa rotundamente a Castro, por su ideología, de la novela naturalista, repitiéndose, pues, en cierto modo y salvadas todas las distancias, el caso de Pereda.

No deja de ser significativo el que Alas concluya su artículo diciendo que *La serpiente enroscada* y *El reloj de arena* son dos novelas, aunque el autor no quiera llamarlas así, y «que en uno y otro estudio [obsérvese la terminología naturalista], *historia* o lo que quiera el autor, hay gracia, elegancia, estilo, conocimiento del mundo, del demonio y de la carne, sabiduría *tripartita* que es necesario que posea el que pretenda escribir novelas *realistas*».

Más que en la forma, el *realismo* de Castro reside en la elección de los asuntos, tan triviales a veces como el de *Luisa*, una de las narraciones que me parecen más representativas de la técnica y temas preferidos por el autor: En un primer baile de máscaras una muchachita, recién salida del colegio, es galanteada por dos desconocidos, uno de los cuales manifiesta deseos de casarse con ella. Al día siguiente, la madre de Luisa le presenta a su padre y a su hermano como a los dos enmascarados caballeros del baile. Hay humor y simpatía en esta sencillísima narración que contrasta por su tono optimista, con otras *historias vulgares* más bien trágicas, aunque bien narradas, como *Juan de Sidonia*.

No son novelas pero interesan por su relación con este género y con el del artículo de costumbres las *Cartas trascendentales escritas a un amigo de confianza* (1862). Con ellas Castro y Serrano da un nuevo sesgo a la literatura costumbrista, al ocuparse de la sociedad contemporánea — y también de la de un no demasiado

lejano pasado, el Madrid de 1845 — desde una perspectiva que hoy llamaríamos sociológica. Los problemas planteados en estas cartas son de índole económico-moral y se refieren sobre todo a la educación de la mujer, a la clase media, al matrimonio, etc. Castro y Serrano nos ofrece algo así como el sustrato sociológico, la raíz y el fondo de sus *Historias vulgares*. *Cartas* e *Historias* se complementan, como si lo expuesto en aquéllas de una forma especulativa y teórica, adquiriera movimiento y configuración novelesca en estas otras. A Castro y Serrano le preocupa la novela en cuanto reflejo y estímulo, a la vez, de una sociedad. Por eso dice en una de estas *Cartas:* «Háse desarrollado de poco tiempo a esta parte una literatura que yo califico con el epíteto de *tísica*, porque no sólo se complace en seguir paso a paso los progresos de la fiebre lenta del individuo, sino que refleja también los progresos más rápidos aún de la fiebre que corroe las entrañas de la sociedad. Esta literatura ha obtenido gran boga, la obtiene aún, y yo espero que la obtendrá mayor en adelante.

Los apasionados de ella, esto es, las gentes que ante el encanto de la forma olvidan o quieren olvidar la pestilencia del fondo, emplean un argumento ingeniosísimo para defenderla. — La literatura, dicen, es siempre el reflejo de las sociedades; en tanto aparece corruptora una literatura, en cuanto está corrompida la sociedad a quien retrata —. Y el argumento, como ves, al paso que defiende la literatura, arroja toda la podredumbre sobre la sociedad que la recibe.

Los enemigos sistemáticos de esta literatura, es decir, los pesimistas implacables, los que todo lo ven o todo quieren verlo bajo el oscuro prisma de la malignidad humana, han inventado un argumento no menos ingenioso. — La literatura, dicen, es la que da el tono a las sociedades; en tanto una sociedad aparece corruptora, en cuanto está corrompida la literatura que recibe. — Y el argumento, como ves, al paso que defiende la sociedad, arroja toda la podredumbre sobre la literatura.

Yo no participo de las opiniones de los unos ni de los otros; creo que ni la literatura da la forma a la sociedad, ni la sociedad la imprime a la literatura. Ambos hechos son siempre coetáneos y correlativos; la sociedad despunta por una falta, y la literatura sigue a la sociedad por la falta misma, halagando sus instintos y preocupaciones. Creo, sí, como acabas de ver, que la sociedad principia siempre; pero creo también que la literatura es villana y rastrera y miserable, cuando en vez de levantarse en contra de la corrupción, sigue su corriente y mendiga la boga y los aplausos de la multitud».

Como ejemplo de esta relación dialéctica entre sociedad y literatura dice Castro y Serrano: «¿qué extraño es que al extravío vergonzante de una sociedad libre-pensadora, suceda en poquísimos años la santificación de la *Dama de las camelias*?»

Estas líneas de Castro y Serrano nos orientan acerca del propósito moral, del fondo de sus *Historias*, y hasta de la raíz fernancaballeresca de las mismas, por más que los temas y la técnica tengan nada que ver con los de la autora de *La Gaviota*.

Importa tener en cuenta estas preocupaciones de Castro y Serrano, porque en cierto modo serán las que actúen, también, sobre el novelar de un Alarcón y de un Coloma.

Las *cartas trascendentales* resultan simpáticas por su deliberado tono menor, por la adecuación en el lenguaje a una problemática muy *clase media*. El propio Castro y Serrano definió bien esta modalidad costumbrista suya al decir en la *Carta prólogo* de la segunda serie: «Nada de sublime; nada de rastrero: un poco de *bisutería* filosófico-social, y hélo aquí todo». Igual que en las *Historias vulgares* hay en las *Cartas* amenidad, sentido del humor y una cierta melancolía, que se diría nace del desengaño de un hombre que esperaba otra cosa de un siglo tan espectacularmente recibido como lo fué el XIX.

Un romántico rezagado: Pedro Antonio de Alarcón

Sobradamente conocidos son los episodios más importantes de la vida de PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN (1833-1891), escritor guadijeño que en Granada figuró en la llamada *Cuerda Granadina* — como Castro y Serrano, entre otros escritores — y cuyo desafío con Heriberto García de Quevedo se ha hecho famoso por cuanto parece que influyó en la conversión del escritor, que de revolucionario y anticlerical, se hizo conservador y defensor de la fe católica. Participó en la guerra de África (1859-1860) y nos dejó un recuerdo de estas campañas en su *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859), libro que con los ya citados *Episodios militares* de Ros de Olano componen un importante sector dentro de nuestra literatura del pasado siglo, referida al tema bélico. Alarcón en esta obra — y en otras de viajes como *De Madrid a Nápoles* y *Viajes por España* — se nos presenta como un hábil periodista, buen observador, ingenioso y ameno. Cuando el escritor aplica estas dotes suyas a un tema tan grato para él como el de su tierra, consiguió una de sus unánimamente reconocidas mejores obras, *La Alpujarra* (1873).

Cultivó también Alarcón el género costumbrista. Parte de sus *Artículos de costumbres* fueron recogidos en volumen, quedando otros diseminados en las revistas de su tiempo. Tales artículos — decía la Pardo Bazán en su *Nuevo Teatro Crítico*, n.º 13 — «son más bien arpegios, variaciones o *scherzos* brillantes, de carácter profundamente subjetivo, dígalo el más celebrado entre todos, *La Nochebuena del poeta*». Con los que Alarcón consideró mejores compuso el volumen *Cosas que fueron* (1871), prologado por Rodríguez Correa. Aparte del citado por la Pardo Bazán, el propio Alarcón habló con cariño en la *Historia de mis libros* de los artículos *Lo que se vé por un anteojo* [46], *El pañuelo* [47] y *El maestro de antaño*. Alguno de estos artículos, sin embargo, mereció la calificación de *cuento* por parte de Alarcón, que incluyó, por ejemplo, *Lo que se oye desde una silla del Prado* en la serie de sus *Narraciones inverosímiles*. Este artículo — pues no es otra cosa — deriva en la idea de uno de Mesonero Romanos, el titulado *Las sillas del Prado*.

Interesa recordar este aspecto de Alarcón como escritor costumbrista, pues, alineado junto a los ya citados casos de FERNÁN, de Castro y Serrano, o el que pronto estudiaremos de Pereda, puede resultar orientador en cuanto al parentesco y la derivación existentes entre articulismo de costumbres y novelas.

En las narraciones de Alarcón hay que distinguir dos grupos o épocas. J. F. Montesinos en su último estudio sobre el escritor guadijeño [48] propone la fecha de 1875 como divisoria entre esas dos maneras narrativas. A partir de ese año, el de la aparición de *El escándalo*, Alarcón pone su empeño en escribir novelas extensas, polémicas y de tesis.

Para entender esta transformación quizás habría que tener en cuenta la experimentada históricamente en España. La revolución de 1868 tuvo importancia desde el punto de vista literario y concretamente novelesco [49]. «Por primera vez — decía Menéndez Pelayo — fueron puestos en tela de juicio los principios cardinales de nuestro credo nacional».

CLARÍN, en un artículo titulado *El libre examen y nuestra literatura presente*, se ocupó detalladamente de la revolución de 1868 y de sus repercusiones en la literatura [50].

Alarcón — según la Pardo Bazán, la cual aceptaba la división de la historia de la novela en dos épocas distintas, la de Isabel II y la de la revolución — representaba la *soldadura* de esos dos períodos, lo que en definitiva equivalía a presentarlo como *narrador de transición*.

Pero realmente no hubo tal transición. De una manera o de otra — con las excentricidades de algunos relatos de su primera época, con el sabroso pinto-

resquismo de *El sombrero de tres picos*, o con las peripecias y el énfasis apasionado de *El escándalo* o *El Niño de la Bola* — Alarcón fué siempre un novelista romántico, un romántico rezagado sin apenas contacto con la nueva orientación realista de la novela, iniciada en 1849 y cuajada ya desde 1870 [51].

Del realismo novelesco que rodea a Alarcón apenas puede advertirse otra cosa en sus obras que el impacto de un solo aspecto: el tendencioso, el polémico, precisamente el que peor se avenía con la índole y condiciones narrativas del escritor guadijeño [52].

Es decir que, sin abandonar en lo fundamental los recursos y técnicas de su primera etapa literaria, Alarcón se lanza desde 1875 a la creación de novelas de tesis y de polémica, como respuesta a lo que en el ambiente estaba.

Su discurso de entrada de la Real Academia Española versó *Sobre la moral en el arte* y levantó un verdadero oleaje de protestas y de polémicas [53]. Incluso doña Emilia Pardo Bazán — católica pero partidaria del naturalismo novelesco, combatido por el guadijeño — expresó su desagrado, y en 1891, muerto ya el novelista, escribía en su *Nuevo Teatro Crítico:* «Lo que me obligó a caminar en sentido contrario a Alarcón no fué su escuela, sino la ocasión y modo que de abogar por esa escuela tuvo el ilustre guadijeño. La primera me pareció inoportuna; el segundo, inconsiderado y más semejante a declamación que a alegato literario, franco y serio».

Mal podía ir la autora de *Morriña*, en 1891, contra la escuela de Alarcón, cuando en ese año, sorprendentemente, proponía, de vuelta del naturalismo, un retorno a la manera novelística alarconiana.

Armando Palacio Valdés tampoco estuvo conforme con la severa moralidad de Alarcón y reputó *El escándalo* de «confession d'un enfant gatté», añorando la primera época de las novelas cortas ahora que «se ha cortado la coleta para dedicarse a reaccionario» [54]. Idéntica observación hizo Manuel de la Revilla, al estimar más las antiguas novelas de Alarcón que las últimas, ultramontanas [55].

Superfluo parece decir que CLARÍN, cuya ideología era opuesta a la del escritor guadijeño, no perdonó ocasión de devolver los ataques que éste había lanzado contra el naturalismo y los críticos. No obstante, Alas reconoció siempre en Alarcón dotes narrativas e ingenio dignos de admiración, y consideró su muerte como una gran pérdida para la novela española [56].

A esta oposición de los críticos aludió Alarcón en la *Historia* de sus libros, al explicar cómo la fría acogida dispensada a *La Pródiga* le hizo renunciar a la creación novelesca. En esa misma *Historia* el novelista afirmó varias veces que su catolicismo y el fondo moral de sus obras desde 1875 no suponían ningún oportunismo literario. Insistió en la semejanza ideológica de las tan celebradas novelas de su primera época con las tan combatidas de la segunda y trató de hacer ver que no era él, sino España, la que había cambiado desde la revolución de 1868 [57].

Pero la verdad es que sí había diferencias entre las narraciones de la primera época y las de la segunda, ya que aquellas se caracterizaban, en general, por su intrascendencia, por sus valores estrictamente novelescos [58].

En la imposibilidad de ocuparme con detalle de esos relatos de la primera época de Alarcón, remito al lector que se interese por ellos a mi ya citada obra *El cuento español en el siglo XIX* y sobre todo al *Pedro Antonio de Alarcón* de Montesinos. Aquí sólo intentaré ofrecer una visión general de esa primera etapa caracterizada, como acabo de apuntar, por su tonalidad predominantemente novelesca, por la ausencia de la problemática que será peculiar de la segunda época.

Alarcón reunió sus relatos breves en tres series, *Cuentos amatorios*, *Historietas nacionales* y *Narraciones inverosímiles* [59]. El autor en la *Historia* de sus libros hizo una bastante convencional clasificación entre «*tres maneras*, distintas en la forma y en el fondo».

La primera de esas *maneras* — la guadijeña o natural, que dice Alarcón — acusa influencias de Walter Scott, Alejandro Dumas (padre), Víctor Hugo, Balzac y Sand, según confesión propia [60].

A esta influencia sucedió, ya en Madrid, la de Alphonse Karr, que merece un comentario, aunque sea breve, por el interés que ofrece desde el punto de vista histórico-lingüístico.

Alphonse Karr, muy olvidado hoy, gozó de gran fama en el pasado siglo, siendo muy traducido, leído, imitado, y glosado [61]. Aun cuando esta popularidad correspondiera a los años inmediatamente post-románticos, aún a finales de siglo continúan publicándose novelas de Karr vertidas al español: *Bajo los tilos* (1892), *Fa sostenido* (1893), *Una hora más tarde* (1893), *Las mujeres todavía* (1893), *Genoveva* (1893), *Una historia inverosímil* (1894), *Buscar tres pies al gato* (1899).

Alarcón imitó a Karr a través de Agustín Bonnat, es decir, cediendo a la amistad que por este escritor sentía y que logró provocar en él idéntico entusiasmo por el autor de *Bajo los tilos* [62].

Agustín Bonnat fué un mediocre narrador romántico que publicó varios relatos, en 1853 y 1855, en el *Semanario Pintoresco Español.* Al morir, Alarcón le dedicó una necrología en la que definió su estilo como «cortado, bíblico, lapidario».

Alarcón — llamado por Cejador el «Alfonso Karr español» [63] — adoptó el estilo Karr al lado de Bonnat, y lo empleó no sólo en algunos de sus relatos breves, sino que en 1855 al reelaborar en Segovia *El final de Norma*, novela escrita en Guadix hacia los 17 ó 18 años, intercaló unas digresiones humorísticas a lo Karr que luego suprimió, restableciendo el primitivo texto. En ese mismo año y en París escribió Alarcón *Los seis velos*, el relato más a lo Karr de las *Narraciones inverosímiles.*

Si el estilo Karr de Alarcón interesa, no es por su valor literario. Cuando — sobre todo si se habla de la reacción encarnada en la generación del 98 y muy especialmente en la prosa de Azorín — se define la prosa española del siglo xix como ampulosa, caracterizada por el período amplio y de gran complejidad sintáctica, se comete indudablemente una equivocación, como resultado de pensar en Castelar e incluso en Pereda y Valera, a la hora de caracterizar la prosa no de unos determinados años sino de todo un siglo. Y lo cierto es que en el xix existió un tipo de prosa cortada, de período breve, de oraciones tan sueltas y desligadas que en ocasiones adquirían la apariencia del versículo bíblico. Esta prosa se formó no sólo sobre el modelo que ofrecían las obras de Karr, sino también como imitación de las baladas germánicas, de las leyendas orientales, de las primitivas sagas nórdicas, etc. Todos estos géneros gratos a la sensibilidad romántica son cultivados en España con mejor o peor fortuna. Bécquer, por ejemplo, en algunas de sus leyendas, — *La Creación*, *El caudillo de las manos rojas* — maneja con cierta soltura una prosa cortada seudo-orientalizante. En las revistas románticas publican baladas, leyendas, relatos caracterizados por la prosa cortada, escritores como Eugenio María Hostos, Manuel Valcárcel, Eduardo Serrano Fatigati, Eduardo Gasset, Manuel Vázquez Taboada, Manuel Ossorio y Bernard, etc. E incluso fuera de estos géneros se dió también el gusto por la prosa cortada en el periodismo satírico. Así E. Aranda ha podido estudiar la presencia de este lenguaje a lo Karr en la prosa periodística de Selgas.

La Pardo Bazán, al censurar tal estilo en los relatos juveniles de Alarcón, señaló entre sus características el «charloteo con el lector» — recurso que el guadijeño continuó empleando después —, las «excentricidades y chanzas» [64], el «prurito de disparar paradojas inocentes, derrochar humorismo de café, convertir en pirotecnia las ideas», los «parrafitos desmenuzados» y el «chisporroteo de la frase».

A manera de muestra del estilo Karr cultivado por Alarcón — preludio, en ocasiones, de las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna — veáse este pasaje tomado de *El abrazo de Vergara:*

«Las calabazas son el placer de la cabeza.

»No acabó de ocurrirle este axioma, cuando cogió de nuevo la mano de la desconocida.

»La resistencia fué leve, hipócrita, rica de monadas.

»La mano quedó presa.

»Y no estaba bajo cero.

»(La mano es el termómetro del amor, los ojos son el barómetro y el corazón el cronómetro)».

*Aunque Alarcón se libró luego del estilo Karr y llegó a considerarlo una *aberración*, le quedó sin embargo el gusto por el período breve, que es el dominante en sus novelas extensas y el que, en definitiva, se adaptaba — y no por imitación ya, sino por instinto — a la índole nerviosa y apasionada del novelar alarconiano.

El estilo Karr se percibe principalmente en algunos relatos de las series *Cuentos amatorios* y *Narraciones inverosímiles.*

De los primeros se ha hecho famoso, sobre todo, *El Clavo* [65]. subtitulado por el autor *Causa célebre.* Es un relato que hoy calificaríamos de policíaco, muy convencional si se quiere, pero ameno y bien construído. El autor declaró haber tomado el asunto de un hecho real que, cuando era muy muchacho, le refirió cierto magistrado granadino. Montesinos supone que el asunto procede de algún relato transpirenaico, y otro tanto creía en 1891 la Pardo Bazán [66].

Superior a *El Clavo* es, sin embargo, artística, literariamente, *La Comendadora*, uno de los más intensos cuentos de Alarcón, fechado en 1868. También el autor dió como auténtico el asunto de este relato: «Sólo he cambiado nombres y fechas, y algún que otro pormenor inenarrable del empeño del niño... El caso ocurrió efectivamente en Granada». Según la Pardo Bazán el mismo tema fué recogido por Edmundo de Goncourt, «sin omitir el pormenor inenarrable» [67].

De los restantes relatos incluídos en esta serie de *Cuentos amatorios* ofrece especial interés el titulado *Novela natural.*

Al dar este título a su relato el autor no pensó en conceder nada al naturalismo: La *Novela natural* ofrece el sólo mérito de no ser «natural» aunque lo parece. No contiene más *realidad* que la que mi imaginación le haya prestado al hacer esta especie de ensayo de *naturalismo* decoroso. Aun así, me desagrada el género fotográfico en las novelas» [68].

Este relato nos cuenta cómo una joven encuentra en la madrileña plaza de Santa Ana un cuaderno de notas, caído en el suelo. Lo recoge y, ya en su casa, según va leyendo las anotaciones de esa agenda, va recreando con cálida imaginación la figura del hombre que las escribió. Toda una desventurada existencia está captada en las secas apuntaciones, que concluyen con la desesperada solución del suicidio. El llanto de la lectora, que ha ido enamorándose de ese misterioso *Werther* de agenda, coincide con la llegada de su padre que ha presenciado el suicidio de un joven, cerca de la plaza de Santa Ana.

Si este relato ofrece algún interés es porque, en mi opinión, constituye la posible fuente de una obra dramática de Pedro Salinas, la titulada *La isla del tesoro.*

Las *Narraciones inverosímiles* contienen, según el común sentir de los críticos, la parte menos afortunada de la producción alarconiana [69], con excepción de *El amigo de la muerte*, que ha merecido elogios de AZORÍN y más recientemente de Montesinos, el cual la califica de una de las obras maestras de Alarcón.

Ya Alarcón, al prologar sus *Narraciones inverosímiles* y luego al comentarlas en la *Historia de mis libros*, destacó este relato y señaló la coincidencia que ofrecía con un tema tradicional recogido en la antigua ópera *Crispino e la Comare* [70].

La narración alarconiana contiene indudables bellezas pese a su pretenciosidad filosófica y a sus excesivas digresiones. El capítulo titulado *El mundo al revés* — que, según Montesinos, «hace pensar en Gracián» — es el más rico en aciertos y en fantasía. La acción concluye en el Polo, donde la Muerte tiene su helado y silencioso palacio.

La obsesión por los temas polares fué uno de los rasgos característicos de la producción juvenil de Alarcón, perceptible no sólo en este relato sino también en *El año en Spitzberg*, *Los ojos negros* y *El final de Norma*.

Pensaba el joven Alarcón escribir un conjunto de novelas sobre *Los cuatro puntos cardinales*, cuya primera parte, el Norte, fué *El final de Norma*. «De aquel período — dice la Pardo Bazán — (comparable al que hoy atraviesan los muchachos que coleccionan sellos) resultaron, ya que no las cuatro obras proyectadas, muchas páginas que constituyen lo que de buena gana llamaría yo la «mascarada polar». Una Escandinavia descabellada y estrambótica, sin pies ni cabeza, digna de la España de Dumas [71], señoreó la fantasía de Alarcón, y le dictó (amén de *El final de Norma*) dos narraciones tituladas *El año en Spitzberg* y *Los ojos negros*. En la primera puede notarse un lujo de descripción colorista que nadie superó después, y que ya quisiera para sus escenas boreales Julio Verne, o para sus novelas cosmogónicas Flammarion».

El interés de estos relatos breves y de la novela extensa *El final de Norma* radica en el esfuerzo imaginativo del autor, un joven guadijeño que no se había asomado al mundo y que desde la perspectiva mágica de sus sueños de adolescente levantó unas construcciones novelescas inadmisibles hoy, y de encanto sólo valorable referido a esa personal circunstancia del escritor. Y es curioso señalar que, por ejemplo, en *Los ojos negros* late el mismo apasionamiento meridional que tan característico es de las novelas alarconianas de tema español y concretamente andaluz.

Españoles fueron los temas que Alarcón recogió en sus *Historietas nacionales*, posiblemente la mejor, en conjunto, de sus tres series de relatos breves. A ella pertenece una de las obras maestras de Alarcón en el género del cuento: *El carbonero alcalde* (1859), cuyo protagonista, Manuel Atienza, ser casi vegetal o pétreo, que parece segregado del mismo áspero suelo que defiende de la invasión francesa, es la encarnación de un patriotismo primario y violento, sinceramente sentido y expresado por Alarcón [72].

Menos logrados pero también intensos y emotivos son *El afrancesado*, *La corneta de llaves*, *El angel de la guarda*, etc.

La fibra española de estos relatos es la que, en otro sentido, inspiró la unánimemente considerada obra maestra de Alarcón, *El sombrero de tres picos* (1874) [73], basada en el romance de *El Molinero de Arcos* y en una *Canción del Corregidor y la Molinera*.

El editor y prologuista de la última edición, en un volumen, de las obras completas de Alarcón, don Luis Martínez Kleiser, ha señalado documentalmente que, antes de 1874, Alarcón había propuesto a Zorrilla que escribiese una comedia sobre el tema tradicional del romance. Al no hacerla el autor del *Tenorio*, se decidió el guadijeño a escribir *El sombrero de tres picos*.

Sobradamente conocido es su asunto, tan movido, ágil y colorístico que se explica fácilmente su adaptación en *ballet*. Alarcón se mueve a sus anchas en este mundo novelesco de plena intrascendencia, de fresca alegría, que si, en cierto modo, por su tema — los abusos del Corregidor enamoradizo — se diría enlaza con un sector de nuestro teatro del XVII, abundante en obras en las que se contraponía el honor de los villanos a los atropellos de Comendadores altivos, lo hace en forma burlesca, sin acidez, puesto que no hay afrenta y todo se resuelve felizmente.

La plasticidad perceptible en algunos toques de *La Comendadora* se ha acentuado aquí, en este mundo bien proporcionado en tema y expresión del que

Menéndez Pelayo llamó «salpimentado cuento» y la Pardo Bazán «rey de los cuentos españoles».

Al año siguiente, 1875, Alarcón inicia una nueva etapa literaria con la publicación de *El escándalo*, uno de los más grandes éxitos de librería y de público — junto con *Pequeñeces* del padre Coloma — en el pasado siglo.

Según decía la Pardo Bazán, tras la revolución de septiembre sobrevino una especie de reacción sentimental que ella denominaba «cuasi-católica», la cual encontró en Alarcón su hombre, por presentarse éste como creyente, pero no como ultramontano extremoso.

Alarcón, que se había mantenido en el plano de la intrascendencia, publica ahora una novela polémica que él decía basada en un hecho real. La reacción liberal — de la que sería buen exponente la crítica de CLARÍN — fué, naturalmente, hostil [74].

El escándalo, puesto a la venta el 1 de julio de 1875, apareció en el momento oportuno para su éxito, y, si hemos de creer a doña Emilia Pardo Bazán, su efecto fué como el de una bomba, hasta un punto tal que llegó a eclipsar a Galdós y a Valera.

En mi opinión, en el éxito de público de *El escándalo* debió pesar bastante el elemento folletinesco de la novela. Pues no cabe olvidar que en esos años, como antes quedó apuntado, el folletín tenía una vigencia calificable de lo suficientemente grande como para preocupar a Valera, según ha señalado Montesinos, o para hacer que Galdós, consciente o inconscientemente, utilizara, dignificándolos, sus recursos en no pocas obras de su primera época, y muy especialmente en las andanzas del protagonista de la primera serie de sus *Episodios Nacionales*.

Para muchos lectores *El escándalo* debió ser algo así como un folletín bien construído, de contenido positivo y católico, no inferior en movimiento y sorpresas a las grandes obras del género, y revestido además del interés que le daba el ser, en cierto modo, una novela de clave, localizada en época contemporánea.

Hoy, pasados los años, si algo puede interesar al lector moderno de esta novela alarconiana, no es lo que en ella pueda haber de clave, ni su deficiente contenido ideológico-polémico, sino su estructura narrativa, muy hábil para su tiempo y que se salva de toda la retórica, de todos los tópicos y efectismos folletinescos sobre ella acumulados. Indudablemente, es un buen arranque novelesco el de construir un relato sobre la confesión que un joven aristócrata madrileño hace en la celda de un jesuíta, un día de Carnaval. En la estructuración de esa novela-confesión demostró el escritor guadijeño un seguro pulso narrativo.

Quizás al español medio de 1875 más que el conflicto que latía tras las figuras del librepensador y del sacerdote, pudo atraerle la mezcla de patetismo y de aventuras que es característica de la obra: la inocencia de Gabriela, la perfidia de Gregoria, la pasión de Fabián Conde, figura que suponía una versión post-romántica del tipo — tan grato a Alarcón — de don Juan, que si en otro tiempo — el de Tirso — fué el engañador engañado, es decir víctima de sus engaños, ahora lo es del escandalizador víctima de sus escándalos y, sin embargo, por ellos mismos redimido.

Alarcón que juzgaba esta novela como la mejor de cuantas escribió, y la más discutida, vendida y criticada, se defendió, en la *Historia de mis libros*, con cierta ingenuidad, de algunas acusaciones hechas contra ella.

Tras *El escándalo* vino *El Niño de la Bola* (1880), escrita por Alarcón, según la Pardo Bazán, para no aparecer como neocatólico y ultramontano. El autor en la *Historia de mis libros* afirma que en esta obra había querido combatir a sus enemigos en su mismo terreno.

El Niño de la Bola — la mejor novela romántica española, según Montesinos — presenta la misma tonalidad apasionada de *El escándalo*, pero todo está

calculado casi como negativo o contraposición de la anterior novela. El medio social es distinto, y si en *El escándalo* aparecían personajes de la alta sociedad madrileña, los de *El Niño de la Bola* pertenecen a las clases populares andaluzas. El jesuíta *ilustrado* que era el Padre Manrique, confesor de Fabián Conde, ha sido reemplazado por don Trinidad Muley, un humilde cura de pueblo, un clérigo *de misa y olla*. El librepensamiento mundano y de buen tono de Fabián Conde deja lugar ahora a la impía perversidad de Vitriolo. Si en *El escándalo* triunfaba el bien, en *El Niño de la Bola* vencen las pasiones. Unidas ambas novelas por un denominador común de violenta pasionalidad, muy andaluza, difieren en rasgos como los señalados.

La *tendencia* de Alarcón en esta novela fué, según él mismo dijo, hacer ver cómo lo que de bestia, de fiera hay en el hombre, puede triunfar sobre lo que de ángel hay en él también, si en vez de escuchar la voz de la religión, encarnada aquí en el sacerdote don Trinidad, se sigue la del mal, significada en Vitriolo.

El éxito de *El Niño de la Bola* debió ser grande, aunque inferior al de *El escándalo* [75].

De 1881 es la novela corta *El capitán Veneno*, dedicada a don Manuel Tamayo y Baus.

Vuelve Alarcón a la técnica del relato breve, como en *El sombrero de tres picos*, pero con un tema y un resultado muy inferiores.

El capitán Veneno es algo así como una tregua, un interludio, en el novelar tendencioso de Alarcón. Se ve al escritor deseoso de volver a la etapa anterior, a la que por el espíritu pertenece este *divertimiento*, sumamente romántico en el tema, en el lenguaje y en los tópicos de que rebosa.

El viejo motivo del hombre duro, del aguerrido militar que detesta a las mujeres y concluye siendo vencido por la dulzura de una, para convertirse en padre de familia que — como era de esperar — acabará sirviendo de dócil cabalgadura a sus niños, es el que, en forma entre humorística y patética, recoge Alarcón en *El capitán Veneno*, relato amable y sin pretensiones que tiene algún pasaje interesante: v.gr., aquel en que doña Teresa, la noble señora que ha recogido al capitán Veneno, herido, en su casa, rechaza dignamente el auxilio económico que el marqués de Tomillares quiere ofrecerle mientras cuide a su amigo, el maltrecho militar:

«— ¡Generala! (exclamó el marqués, llorando a lágrima viva) ¡Permítame usted besarle la mano!

»— ¡Y permite, querida mamá, que yo te abrace llena de orgullo! — añadió Angustias, que había oído toda la conversación desde la puerta de la sala.

»Doña Teresa se echó también a llorar, al verse tan aplaudida y celebrada. Y como la [criada] gallega, reparando en que otros gemían, no desperdiciase tampoco la ocasión de sollozar (sin saber por qué), armóse allí tal confusión de pucheros, suspiros y bendiciones, que más vale volver la hoja, no sea que los lectores salgan también llorando a moco tendido, y yo me quede sin público a quien seguir contando mi pobre historia...».

El pasaje es interesante por cuanto nos presenta a Alarcón burlándose de su propia técnica, de ese motivo romántico de las lágrimas, levemente satirizado aquí, en esta escena contradictoria que parece definir bien, en su brevedad, la situación de la novelística alarconiana en su siglo.

La última novela de Alarcón fué *La Pródiga* (1882). La Pardo Bazán señalaba que si en *El escándalo* se defendía la ortodoxia y en *El Niño de la Bola* solamente la religión abstracta, en esta novela se defendía menos aún; se defendía la moral social, el convencionalismo, el respeto al que dirán.

La tesis de *La Pródiga* parece ser demostrar que el amor, fuera de los cauces trazados por la Iglesia y la sociedad, no puede madurar, produciendo la desgracia y el fracaso.

Si en *El escándalo* triunfa la religiosidad, es decir, la solución del padre Manrique, logrando la felicidad Fabián Conde, víctima del escándalo social provocado por sus pecados; y si en *El Niño de la Bola* el triunfo del mal y de las pasiones demostraba la necesidad del apoyo religioso, ahora, en *La Pródiga*, el abandono de los preceptos religiosos y el intento de una unión amorosa de espaldas a ellos y a la sociedad, conduce al doble fracaso sentimental y social.

Montesinos ha aludido a una posible influencia de Sand en *La Pródiga*, aunque sea negativa y suscitadora de réplica. Por mi parte he creído ver algunos contactos, en tema y situaciones, entre esta última novela alarconiana y el *Adolphe* de Benjamín Constant [76].

La que Alarcón llamaba conjuración del silencio — es decir la fría acogida que la crítica dispensó a *La Pródiga* — le afectó tan profundamente que determinó el fin de su carrera como novelista. Resulta curioso que, a finales de siglo, pasado el frenesí naturalista, cuando, según la Pardo Bazán, aparecía un nuevo tipo de novela psicológico-espiritualista, surgida en Francia por el influjo de la novela rusa, los relatos de Alarcón — a los ojos de la escritora gallega — eran el modelo que los escritores españoles habían de tener en cuenta si querían ponerse a la altura de su tiempo.

CLARÍN, con evidente buen juicio, rechazó esta tesis de la Pardo Bazán. Volver a Alarcón a finales del XIX hubiera supuesto un doble retroceso, pues, en definitiva, en 1880 el guadijeño iba ya con retraso.

Un retraso perdonable en él, pero inadmisible como tónica general. Alarcón, el gran rezagado romántico, noveló anacrónicamente en la España de 1880. Pero algo había en él, en sus obras, que, en cierto modo, compensaba de tanto tópico, de tanto folletinismo y tanto énfasis como el guadijeño puso en sus novelas. Ese *algo* se llama pasión, fuerza imaginativa, buen pulso narrativo, condiciones todas de un genuino novelista que si no supo encontrarse del todo a sí mismo, escribió sin embargo algunas de las páginas más bellas de nuestro siglo XIX en el arte de la ficción.

La novela como predicación: El Padre Coloma

Si al estudiar la obra de Alarcón aludí a la importancia que para algunos críticos tenía el considerarla en relación con los acontecimientos de 1868, ahora al examinar la del jesuíta P. LUIS COLOMA (1851-1914), otro escritor andaluz, habría que recordar, como hecho histórico no menos importante, la restauración monárquica de 1874, con su intento de conciliación entre las nuevas ideas y las tradicionales y católicas, defendidas por el jesuíta en sus obras literarias.

El padre Coloma pertenece, en cierto modo, a la escuela de FERNÁN CABALLERO. Ya hemos apuntado antes cómo él se reconocía discípulo de Cecilia y cómo ésta, anciana, corrigió tal vez la narración *Juan Miseria* del jesuíta.

Si FERNÁN representa la ternura femenina, y Trueba la ingenuidad infantil, al padre Coloma conviene más bien una actitud de masculinidad realista.

Creía el jesuíta que había que combatir al enemigo ideológico con sus mismas armas, lo que — traducido literariamente — casi es tanto como decir, con los recursos del naturalismo novelesco. A este respecto resulta significativo el prólogo de *Pequeñeces* (1890), en el que el escritor pide disculpas por emplear un lenguaje que, en apariencia, podía resultar inconveniente, pero que era el único eficaz para hablar a aquellos a quienes quería atraerse: «Y si por acaso te maravilla que siendo yo quien soy me entre con tanta frescura por terrenos tan peligrosos, has de tener en cuenta que, aunque novelista parezco, soy sólo *misionero*, y así como en otros tiempos subía un fraile sobre una mesa en cualquiera plaza pública, y predicaba desde allí rudas verdades a los distraídos que

no iban al templo, hablándoles, para que bien le entendieran, su mismo grosero lenguaje, así también armo yo mi tinglado en las páginas de una novela, y desde allí predico a los que de otro modo no habían de escucharme, y les digo en su propia lengua verdades claras y necesarias, que no podrían jamás pronunciarse bajo las bóvedas de un templo».

Estamos, pues, ante un hábil e ingenioso predicador que sermonea a través de sus cuentos y de sus novelas, y que se sirve de unos y otras como de predicaciones *sub specie* narrativa, amena, adecuando su tarea de apostolado al nivel y necesidades de su tiempo.

El padre Coloma comenzó su vida literaria colaborando por los años de la revolución en una *Biblioteca de la Familia Cristiana* que editaba Pérez Dubrull. Hacia 1880 comenzaron a aparecer cuentos suyos en «El Mensajero del Corazón de Jesús», publicado en Bilbao por los padres jesuítas. Posteriormente el padre Coloma fué coleccionando esas *Lecturas recreativas* en diversos volúmenes, en 1884, 1885, 1886, etc.

Los que consideraban los relatos de FERNÁN y de Trueba, falsos, por su visión dulce e idealizadora de la vida, no podían hacer los mismos reproches a Coloma. Incluso CLARÍN elogio — con restricciones — el ingenio del novelista jesuíta [77].

En el cuento y en la novela corta el padre Coloma consiguió obras tan logradas como *Las borlitas de Espoz y Mina*, *Juan Miseria*, *Pilatillo*, *La Gorriona*, *Por un piojo*... etc. [78].

Cultivó también Coloma el cuento fantástico, v.gr. *El primer baile*, «narración donde se mezclan las sales andaluzas con las alucinaciones de un Edgar Poe tonsurado», según la Pardo Bazán.

Gustó muy especialmente este escritor del género histórico, tanto en el relato breve — *La intercesión de un Santo*, sobre San Francisco de Borja y Juana la Loca, *La batalla de los cueros*, *Dos Juanes* (Juan de Dios y Juan de Avila), etc. — como en el extenso: *Jeromín* (don Juan de Austria) (1905-7), *La reina mártir* (María Estuardo) (1903) etc.

Dos novelas extensas de tema no histórico sino contemporáneo, publicó el padre Coloma: *Pequeñeces* (1890) y *Boy* (1910). Fué realmente la primera la que conquistó éxito y popularidad para el jesuíta como novelista, la que puso su nombre en un primer plano de la atención pública. La aparición de *Pequeñeces*, novela de clave, fué un acontecimiento sólo comparable al de *El escándalo*.

La Pardo Bazán en 1891, en su *Nuevo Teatro Crítico*, comentó así el éxito: «Voy a consignar algunos [datos] referentes a la venta de tan combatida obra. La tercera edición de *Pequeñeces* (siete mil ejemplares) se vendió antes de terminarse; ni siquiera llegó a verse en las librerías; desapareció de ellas por arte de birlibirloque, como desaparecen butacas y palcos de un teatro en noche de interesante estreno arrebatados por los vendedores; y ya está despachada también antes de salir de las prensas la edición cuarta, que consta de diez mil. En la actualidad traducen la obra del padre Coloma en París, en Berlín y en Londres».

El éxito de la novela fué tan grande que hizo creer a algunos que, muerto Alarcón, Coloma era su sucesor legítimo. CLARÍN salió al paso de tal opinión, diciendo:

«No falta quien se consuele pensando, o por lo menos diciendo, que si hemos perdido a Alarcón, hemos adquirido a Coloma. Yo admiro al simpático jesuíta como una esperanza; pero ¡lo que va de una esperanza a un maestro! Alarcón era un artista seguro, una imaginación riquísima: el padre Coloma es un observador de talento, que ya veremos si acaba por ser artista, a pesar de los actuales límites de su imaginación».

Pequeñeces puede ser calificada de novela *tendenciosa* en el sentido fernancaballeresco de querer con ella «escarnecer vicios y malas tendencias». El propó-

sito moralizador que llevó al jesuíta a escribir esta novela en la que, a través de Currita Albornoz y de su mundo, trataba de poner al descubierto las lacras y vicios de la alta sociedad española, podía ya percibirse en relatos breves como *Polvos y lodos*, *La Gorriona*, *El primer baile*, *La maledicencia*, etc.

Estos propósitos se concretan en *Pequeñeces*, estampa que quería ser realista de la corrupción moral de determinados sectores de la aristocracia española hacia 1872. Corrupción en las costumbres, en el gusto, en el lenguaje, plagado de extranjerismos de toda índole.

El título de la novela resulta ya significativo. El siglo XIX es una época en la que comienza a comprenderse la trascendencia de lo pequeño, de lo aparentemente insignificante, de la minucia tras la que puede esconderse el drama, la tragedia. Esto se percibe sobre todo en los numerosos cuentos de «seres y objetos pequeños» [79], algunos tan conocidos como *El Clavo* y *La corneta de llaves*, de Alarcón; *Por un piojo...*, de Coloma; *La perla rosa*, *El encaje roto*, *El guardapelo*, *El camafeo*, *El abanico*, *La cana*, de la Pardo Bazán; *La mula y el buey*, de Galdós; *Las plumas del caburé*, de Blasco Ibáñez, etc.

No son los grandes acontecimientos los que mueven la historia, sino que ésta rueda sobre aparentes minucias. Ocupándose, en cierta ocasión, la Pardo Bazán del sistema de Hipólito Taine, decía:

«En la historia — tal como la comprende Taine — pasa a segundo término la investigación según antes se practicaba, y descuella lo que puede llamarse, sin perífrasis, la *curiosidad*. Taine la recomienda expresamente; cualquiera comprende de qué género de curiosidad se trata. Trátase de la indagación de menudencias y hasta de anécdotas, y aun de la chismografía, siempre que sea todo ello expresión, chispa de luz, tejido visto al microscopio, donde se descubre lo íntimo de los organismos. Si el hecho recogido es baladí, su sentido no lo es. En la vida diaria todos procedemos como Taine, y de las pequeñeces deducimos cosas serias».

Menudencias, chismografía, vida diaria hecha de pequeñeces de las que cabe deducir cosas serias... Tal parece ser la fórmula de Coloma en su novela, muy de su siglo por ser espejo de un tiempo pendiente de la insignificancia y del detalle.

Y sin embargo, en el título de la más leída novela de Coloma hay una evidente intención de amarga ironía, ya que las *Pequeñeces* reflejadas en esas páginas son — en el sentir del jesuíta — seudopequeñeces, reveladoras de la profunda perversión moral de una sociedad que se atreve a calificar de insignificancias sus más grandes pecados, usando, por contraste, una valoración aumentativa para las mil frivolidades de la vida mundana, elevadas al plano de lo necesario e importante. Contra tal inversión de valores y turbia deformación y mezcla de escalas, la ética y la social, escribe Coloma su novela. Hipocresía es, según él, disfrazar de pequeñeces terribles problemas y pecados. En una sociedad gobernada por el goce de lo minúsculo — la sombrilla, el guante, el abanico, el dije, todas esas menudencias a las que incluso se les concedía, a veces, un lenguaje — Coloma cree inevitable denunciar que no todo es minúsculo, y que es preciso acabar con ese desequilibrio insano entre la valoración social y la ética.

Realmente no era el jesuíta el primero en novelar la corrupción de ciertos sectores de la alta sociedad madrileña. Dos años antes, en 1888, Pereda en *La Montálvez*, desde su indisimulable antimadrileñismo, abandonó los temas santanderinos para tratar uno próximo, en cierto modo, al de Coloma. La Montálvez perediana parece casi un anticipo de Currita Albornoz, hasta en el hecho de que sea la muerte de su hija la que, al igual que ocurre en *Pequeñeces*, pueda ser considerada como castigo divino recaído sobre una inocente víctima, expiatoria de los pecados maternos.

Después, en 1891, Armando Palacio Valdés intentó escribir una novela, *La espuma*, de tema y ambiente próximos a los de *La Montálvez* y *Pequeñeces*.

De las tres obras, la que más éxito y repercusiones tuvo fué, indudablemente, *Pequeñeces*.

A título de significativo testimonio de la popularidad de esa novela de Coloma, véase lo que Jacinto Octavio Picón pone en boca de una dama en el cuento *El peor consejero*, publicado en 1892:

«¡Pues buenos están los tiempos para cometer imprudencias ni correr aventuras! ¿No sabes que luego sale uno de esos padres jesuítas a quienes damos terrenos, conventos, dinero, colegios, influencia, ¡todo! y en pago escribe una novelita y nos pone verdes?».

La novela regional: Pereda

En la misma línea — católica, tradicional — que venimos estudiando, habría que situar también al gran narrador santanderino JOSE MARÍA DE PEREDA (1833-1905), nacido en Polanco, de hidalga familia. Fué la suya una vida que José María de Cossío ha calificado de patriarcal y reposada, y en la que, al decir del mismo crítico, influyó bastante su hermano mayor Juan Agapito: «de él recibió consejos en orden al valor de su arte, cuando tanteaba el escritor sus primeros senderos; de su ejemplo aprendió el tono señoril de vida y sus preferencias por el tipo de vida inglés, que consideró siempre como resumen de lógica y elegancia, sin que por ello perdiera un solo punto de su esencial españolismo» [80]. Por indicación de este hermano se trasladó la familia Pereda de Polanco a Santander. En la capital estudió José María hasta que en 1852 pasa a Madrid para ser artillero. «De la impresión que su primera salida de la montaña le causara — apunta Cossío —, nos ha dejado testimonio en la relación del viaje de *Pedro Sánchez*, de Santander a Madrid».

Permaneció hasta fines de 1854 en Madrid. De ese año es una de sus más antiguas obras, la comedia en un acto, *La fortuna en un sombrero*.

Es curioso constatar que, al igual que le ocurrió a Galdós, la primera vocación de Pereda no fué la novelesca, sino la teatral [81]. Pero en tanto que Galdós, en su vejez volvió al teatro, una vez que alcanzó fama y popularidad en la novela, Pereda abandonó para siempre esta juvenil vocación, cuya única repercusión en su obra posterior tal vez quepa buscarla en la habilidad del escritor en el manejo del diálogo novelesco, uno de los aspectos del arte perediano que siempre ha suscitado el unánime elogio.

Durante esa estancia en Madrid en 1854 vive los sucesos revolucionarios del 19 de julio, que ha de describir luego en *Pedro Sánchez*. Abandona los estudios y regresa a Santander. Tras un viaje por Andalucía en 1857 vuelve a la Montaña, que pasa a ser su residencia habitual. Colabora entonces en varios periódicos santanderinos, «La Abeja Montañesa», «El Tío Cayetano», etc., con artículos como el titulado *Filosofía contemporánea*, «en que es patente — señala Cossío — la influencia de Selgas, que no había de volverse a notar en toda su obra».

En un viaje a París se familiariza con la literatura francesa. A este respecto importa recordar que, según Camp, la idea de *Blasones y talegas* tal vez proceda de *Sacs et parchemins* de Sandeau (1851).

Tras la revolución de 1868 se hace carlista y es elegido diputado. Sus viajes electorales le permitieron conocer bien la tierra montañesa, fondo y personaje de sus más logradas creaciones.

Viajó también, en 1885, por Portugal, en compañía de Galdós, que fué uno de sus grandes amigos, pese a las discrepancias ideológicas [81 bis].

Su ingreso en la Academia — vencidas una serie de dificultades por su no residencia en Madrid — tuvo lugar en 1887. Galdós fué el encargado de contestar a su discurso.

Prescindiendo de sus juveniles obras teatrales, podemos considerar que Pereda inicia su labor literaria como periodista y, más concretamente, como articulista de costumbres [82].

Pereda fué un gran admirador de Mesonero Romanos. Algunos de sus primeros cuadros de costumbres — señala Cossío — como *Las visitas* y *Pasacalle* parecen depender de «la manera del curioso matritense». Y el mismo título de *Escenas Montañesas* (1864), que dió a su primer libro, está calcado sobre el de las tan conocidas *Escenas matritenses* de Mesonero. Los *Tipos y caracteres* de éste tienen su recuerdo en los *Tipos trashumantes* (1877) y los *Tipos y paisajes* (1897) del santanderino.

Como para acreditar la permanencia y continuidad de una línea narrativa que arrancaba de FERNÁN, fué Antonio de Trueba quien prologó las *Escenas Montañesas*. «El prólogo — señala Cossío — en nada favoreció al libro, y puso de manifiesto lo que en el temperamento optimista y dulzón de Trueba había de irreducible a un arte vigoroso y libre, como el del novelista montañés» [83].

Efectivamente, mal podía ser prologuista de un volumen en el que figuraban aguafuertes tan enérgicos como *La leva* y *El fin de una raza*, el blando creador de los *Cuentos de color de rosa* [84].

El ruralismo de Pereda no desemboca en la plena idealización, en la estampa de una idílica Edad de Oro, puesto que junto a las virtudes del hombre campesino, aparecen también los vicios.

Tal actitud objetiva le valió no pocos reproches y ataques de parte, sobre todo, de sus coterráneos. En el prólogo de *Tipos y paisajes* se defendió Pereda del cargo que se le hacía de «haber *agraviado* a la Montaña», y justificó las sombras de sus cuadros por su técnica de *retratista* que transcribía las costumbres «del natural». Pereda no vacila, incluso, en burlarse de la falsa literatura costumbrista, a lo FERNÁN y Trueba, al ridiculizar las «leyendas poéticas y edificantes, llenas de madres resabidas y sentimentales, de padres eruditos y elocuentes, y de hijos galanes, trovadores y sensibles como los pastores de *La Galatea*...».

Pereda coincide con FERNÁN — y aun con Trueba — en su ideología católica y tradicional, pero, al igual que Coloma, se separa de ellos en la nueva manera de encarar y de expresar los hechos. La tan discutida cuestión del naturalismo perediano no tiene otro origen. Si para algún crítico — Alas, por ejemplo — Pereda era algo así como un naturalista «*malgré lui*», ese naturalismo residía no en el contenido y las tesis de sus obras, sino en su forma, en su lenguaje, en la exactitud en las transcripciones del incorrecto hablar campesino o marinero, en el detallismo descriptivo. Por eso, otros críticos, como Menéndez Pelayo, se limitaron a hablar de *realismo* en el caso de Pereda — realismo a la manera cervantina [85] —, rechazando totalmente la denominación de *naturalismo* que ni cronológica ni intencionalmente convenía a los relatos peredianos [86].

Con éstos la tendencia realista que se había iniciado en 1849 — *La Gaviota* — se intensifica y depura a la vez, es decir, se libera, en cierto modo, aunque no del todo, del excesivo lastre de que FERNÁN y Trueba habían cargado sus relatos.

Pereda, hombre de su época pese a su tradicionalismo, se burla tiernamente, no de FERNÁN o de Trueba en concreto, pero sí de la literatura moralizadora que no une a su *ejemplaridad* las condiciones de realismo, interés y amenidad que los lectores de la segunda mitad del XIX buscaban en las ficciones novelescas.

En *La Puchera* se encuentra una graciosa sátira de la novelística estrictamente moralizadora. Un seminarista, Marcones, deja a la joven Inés unas novelas «de las llamadas *ejemplares*, pensadas y escritas con las intenciones más honradas del mundo, pero que, con excepciones contadísimas, hacen bostezar a los niños, que sólo apetecen lo maravilloso, y se les caen de las manos a las mozas

casaderas, que ya no se deleitan con austeridades candorosas ni con inocentadas insípidas».

Pereda desea, con sus novelas, moralizar de otro modo, desea dar expresión a su ideología tradicional y católica, sin incidir en la ingenuidad ejemplarizante, luchando, al igual que Coloma, con las mismas armas del enemigo, en este caso las del realismo novelesco.

Resulta significativo a este respecto recordar que si *Pequeñeces* suscitó un cierto escándalo, antes *La Montálvez*, de Pereda, había sido tachada de inmoral. Pereda, pues, no vacila en describir lo que FERNÁN llamaba *culpas feas*, como tampoco en presentar el envés de la vida campesina, donde hay unos vicios que antes, en el novelar de Trueba, parecían estar sólo reservados para el vivir ciudadano.

La verdad es, sin embargo, que según Pereda va haciéndose viejo, su terruñerismo se hace más lírico y exaltado, más positivo y elogioso. De las *Escenas Montañesas* (1864) a *Peñas arriba* (1893), pasando por *El sabor de la tierruca* (1882) hay una curva ascendente de montañesismo. De la transcripción fotográfica, que no excluye sombras ni silencia defectos, Pereda llega al canto encendido de *Peñas arriba*, cuyo protagonista, Marcelo, abandona Madrid para residir en la agreste tierra de sus mayores donde ha encontrado el amor de Lita y la maravilla de un paisaje que le aproxima a Dios.

Lo que no varió ni evolucionó en Pereda fué su aversión por Madrid. Su desdén por la Corte puede observarse, por ejemplo, en *La mujer del César*, y también en la burla que hace de los madrileños que veranean en Santander, según puede observarse en *Tipos trashumantes* — con un desfile de personajes grotescos: el ridículo sabio krausista, las elegantes cursis, los pillos y sablistas. etcétera — o en la novela extensa *Nubes de estío* (1894), ridiculización de la aristocracia madrileña y de la mesocracia santanderina que, por mimetismo, la adula e imita. Si Pereda se burla de la sociedad provinciana santanderina es en función de su capacidad imitativa. Es curioso señalar cómo en esta obra Pereda, que tan admirado era en Cataluña, pagó tal deuda de gratitud con grandes elogios a la moderna literatura catalana — sobre todo a Verdaguer —, desconocida en los ambientes literarios de Madrid.

Pereda no cree ciegamente en las virtudes de la aldea, ofuscado por la aversión a la ciudad. Su novela corta *Suum cuique* es muy significativa a este respecto: ni el que ha vivido siempre en el campo sabe adaptarse a Madrid, ni el viejo hidalgo campesino residente mucho tiempo en la capital encuentra luego en el campo las delicias que esperaba, sino sólo las suficientes incomodidades como para añorar la Corte.

Claro es que de esta postura juvenil de *Suum cuique*, a la que encontramos después en *Peñas arriba* hay cierta diferencia. Pues en ésta, Marcelo aun resultándole difícil sustraerse a la seducción y comodidades del vivir madrileño, acaba por trasladarse a la Montaña.

Pereda, pues, frente el viejo tema de contraposición de campo y corte, procede humana y libremente, sin ajustarse del todo al esquema tradicional — repetido en FERNÁN y en Trueba — , ya que si para la vida ciudadana no tiene sino menosprecio y aversión, el amor a la del campo no le ciega hasta un punto tal que le lleve a silenciar sus defectos.

Si ideológicamente hay cierta distancia entre FERNÁN y Pereda, más grande aún es la existencia en la técnica novelesca. No es que Pereda haya abandonado del todo los recursos propios del novelar romántico — por ejemplo, el diálogo con el lector —, pero sí que hay en sus obras, sobre todo las de su última época, rasgos y aspectos que marcan esa distancia.

Pereda en *Pedro Sánchez*, al describir el ambiente literario de Madrid en 1852, dice: «FERNÁN CABALLERO acababa de publicar *Clemencia*, después de haber

adquirido fama con *La Gaviota* en 1849; pero es de advertir que, por resabios románticos que quedaban aún en el gusto del público, éste prefería el amor empalagoso e inverosímil de aquella sensible y lacrimosa heroína, al ridículo y extravagante inglés, y las inaguantables escenas a que este punto da lugar, a los sabrosos pasajes y cuadros llenos de color y de verdad, en los cuales entran, como figuras de primer término, don Martín, don Galo Pando, la Marquesa, la Coronela y la tía Latrana. Esto se desechaba por *vulgar* y poco elegante; y, sin embargo, era la miga del ingenio de FERNÁN y lo que ha hecho que viva y no muera jamás esa novela, como no morirán *La Gaviota* ni otras muchas de la misma ilustre autora, precisamente por estar llenas de *vulgaridades* por el estilo».

Este claro deslinde que Pereda, por boca de *Pedro Sánchez*, hace entre los elementos romántico-folletinescos que aún pervivían en las novelas de FERNÁN, y los sabrosamente realistas, nos orienta acerca de lo que las obras del autor de *Sotileza* deben a la Böhl de Faber, y lo que de ella las separa.

Pereda se complace precisamente en la pintura y novelización de lo que en 1852 se consideraban aún *vulgaridades*. Prefiere el campo a la ciudad, y la provincia a la capital; el campesino o el marinero, al aristócrata; la trama sencilla, a la complicada y folletinesca.

Es curioso constatar que cuando Pereda escribe la novela de Santander, de la ciudad, sus más característicos personajes no pertenecen a la clase alta ni incluso a la media — como en tantas obras de Galdós ocurre — sino a las más bajas y humildes esferas sociales. Los pescadores de *Sotileza*, tan humanos y auténticos, tan conmovedores e interesantes novelescamente, definen bien ese sabio ahondamiento perediano en el camino de la *vulgaridad* realista, parcialmente iniciado por FERNÁN.

Tras la novela corta, el cuento y el artículo de costumbres, Pereda entra en el campo de la novela extensa y polémica con *El buey suelto* (1877), ingenua réplica a la *Fisiología del matrimonio* y las *Pequeñas miserias de la vida conyugal de Balzac*.

Gedeón, prototipo del solterón egoísta, paga el no haber contraído matrimonio, con una serie de desventuras de muy escaso interés novelesco. Cossío señala cómo, entre los primeros artículos periodísticos de Pereda, figura uno titulado *Contigo, pan y cebolla*, demostrativo de que al autor le «preocupaba el problema del celibato mucho antes de componer las páginas ejemplares de *El buey suelto*» [87].

No porque tenga valor de fuente única, sino a título de curiosidad, apuntaré que en 1854, en la serie *Cuentos de color de rosa*, Trueba incluyó el titulado *Juan Palomo*, retrato de un cascarrabias obstinado en su soltería que parece un precursor de Gedeón.

El buey suelto es — valga el término, robado a nuestro teatro clásico — una *novela de figurón*. Otro tanto ocurre con la que le siguió, *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878).

Pereda abandona el ambiente urbano de *El buey suelto* e inicia sus novelas de tema regional [88], con un asunto tan polémico, tendencioso y caricaturesco como el de la obra anterior. Ya antes, en otra novela de menos empeño, *Los hombres de pro*, Pereda había presentado los funestos efectos de la política mezquina en un ámbito campesino. Ahora en *Don Gonzalo* expone los desórdenes e incluso crímenes que en Coteruco produce la agitación suscitada por la revolución de 1868. Si el caciquero y esquinado Patricio Rigüelta resulta convincente, don Gonzalo, un indiano enriquecido cuyo verdadero nombre es Colás Bragas, es *un figurón* equivalente al de *El buey suelto* en cuanto a su carencia de humanidad y recargo en los trazos caricaturescos.

En *De tal palo, tal astilla* (1879) Pereda aborda un tema polémico de más empeño, como réplica a la *Gloria* de Galdós. El hecho de que éste hubiera am-

bientado el conflicto sentimental-religioso de la católica Gloria y el judío Daniel Morton en un pueblo — Ficóbriga — que, aunque imaginario, pretendía ser reflejo de Castrourdiales, pudo quizás contribuir a que Pereda, santanderino, se decidiera a dar una réplica de sentido católico a ese mismo tema. Y si Galdós había presentado en su obra como igualmente ejemplares a católicos y judíos, en aparente gesto de neutralidad, Pereda hace que Fernando Peñarrubia, el materialista ateo que se enamora de la piadosa Águeda, sea un personaje noble y hasta simpático, en tanto que el beato oficial del pueblo, don Sotero, resulta un malvado, un auténtico «Tartuffe».

Vino luego, en 1882, *El sabor de la tierruca* que fué prologada por Galdós, y que se caracteriza por la sencillez de la trama y la potencia del colorido descriptivo.

Pero luego, en 1891, Pereda abandona los temas montañeses, rurales, y en *Pedro Sánchez* nos ofrece una visión del Madrid de 1852. Esta obra pasó en su tiempo por ser una de las mejores del autor, incluso para CLARÍN, si bien a Pereda le parecía *la peor o menos buena*, opinión que compartía Menéndez Pelayo.

Pedro Sánchez es una novela interesante que, en ocasiones, se acerca casi a la manera galdosiana en cuanto a las descripciones, bien resueltas, de tertulias, bailes familiares y burgueses, angustias de cesantes, casas de huéspedes, etc.

Doña Emilia Pardo Bazán, que había comparado el talento de Pereda a «un huerto hermoso bien regado, bien cultivado, oreado por aromáticas y salubres auras campestres, pero de limitados horizontes», al aparecer *Pedro Sánchez* se permitió unas observaciones acerca de si le convenía o no a Pereda abandonar el tema rural y escribir novelas de ambiente ciudadano. Parecidos reproches se hicieron al escritor montañés al publicar en 1888 *La Montálvez*, de ambiente próximo al de *Pequeñeces*. CLARÍN salió entonces a la defensa de Pereda como novelista urbano, calificando de envidiosa impertinencia la de discutir si Pereda podía o no *salir de su provincia*.

Anterior a *La Montálvez* es la considerada siempre obra maestra de Pereda, y una de las cumbres de la novela española del pasado siglo: *Sotileza* (1884).

El mundo realista y humanísimo de *Escenas* como *La Leva* y *El fin de una raza*, con algunos de sus personajes, reaparece aquí en una novela extensa, en la que lo de menos es la trama, sencillísima, y lo que más cuenta es la verdad de los personajes — la bella y orgullosa Silda (Sotileza), el veterano marino Mocejón, el monstruoso Muergo, el pintoresco y ejemplar padre Apolinar — y de las descripciones: las faenas de la pesca, la galerna, las riñas callejeras. La verdad de los diálogos de los personajes callealteros, la exactitud en la transcripción del desgarrado vocabulario de las riñas e insultos — v.gr., el capítulo en que las temibles mujeres de Mocejón insultan al joven Andrés — apenas tienen parangón en la novelística española del XIX. Ni el mismo Galdós, tan certero en la transcripción del habla de las clases bajas madrileñas, logró aciertos semejantes a estos de Pereda, que hacen de *Sotileza* una novela clásica.

La Puchera (1889) es, también, una buena novela con figuras bien trazadas: v.gr. la del rudo seminarista Marcones y la del avaro Berrugo, crédula víctima de supersticiones y leyendas de tesoros escondidos.

En *Nubes de estío* (1891) dió forma novelesca el autor a la sátira que antes había inspirado *Tipos trashumantes*.

Al primer vuelo (1891) es realmente una novela que hoy calificaríamos de «rosa», sin más trascendencia. En cambio en *Peñas arriba* (1893) consigue Pereda una de sus mejores obras después de *Sotileza*. El tema en sí, es insignificante y se aproxima al que luego tratará Palacio Valdés en *Sinfonía Pastoral*.

La potencia descriptiva de Pereda encuentra en *Peñas arriba* cauce adecuado en estampas como la de la primera nevada que Marcelo ve en el imponente paisaje montañoso, o las tan conocidas páginas de la caza del oso, o del Viático en las montañas nevadas.

Pereda tuvo la suerte de contar con el crítico literario más apasionado y de más talento que pudiera desearse: Menéndez Pelayo. Jamás negó éste su montañesismo y su parcialidad al injuiciar las obras del autor de *Sotileza*. Fué suerte envidiable la que Pereda tuvo al merecer tantas páginas y atención de quien, por la índole de sus estudios, no prestó demasiada al panorama literario de su tiempo.

Humanismo y novela: Don Juan Valera

Si las clasificaciones en escuelas o tendencias siempre suelen pecar de convencionales y artificiosas, en algún caso resultan prácticamente inutilizables. Así, difícilmente cabe encuadrar la obra novelesca de Valera en alguna de las direcciones características de nuestro siglo XIX en su segunda mitad.

Don JUAN VALERA Y ALCALÁ GALIANO (1824-1905) nace en Cabra. De familia aristocrática, será él mismo un aristócrata de las letras, humanista, defensor siempre del arte por el arte, enemigo de la vulgaridad y del naturalismo. Estudió Derecho en Granada y Madrid. Sigue luego la carrera diplomática; acompaña al duque de Rivas en la embajada de Nápoles, donde estudia griego y filosofía. Desempeña otras misiones diplomáticas en Lisboa, Río de Janeiro, Dresde, Viena, Washington, Bruselas, etc. En Rusia acompaña como secretario al duque de Osuna, y escribe desde allí unas cartas que cuentan entre lo mejor de su nutrido Epistolario. En este género, el epistolar, pocos escritores españoles pueden compararse con el autor de *Doña Luz*. Sus epistolarios — algunos aún en curso de publicación — son riquísimos, de un gran interés y de una extraordinaria amenidad. Gracia, elegancia, capacidad de observación, dominio de la lengua castellana, son características de sus cartas, reveladoras de su españolísimo carácter. En sus últimos años, al igual que le ocurrió a Galdós, perdió la vista, pero no por eso dejó de producir.

Prescindiendo de su labor como poeta y dramaturgo, que no nos incumbe tratar aquí, estudiaremos su obra narrativa, la más importante y la que le conquistó fama y relativa popularidad, ya que Valera fué escritor más bien minoritario.

En otro plano, le ocurrió lo mismo que a Alarcón. No iba con su época. El guadijeño novelaba románticamente cuando el romanticismo había pasado ya y triunfaban nuevas tendencias en la novela. Valera tampoco se acomoda a su tiempo y permanece fiel, en lo posible, a un ideal hecho de escepticismo, de esteticismo elegante, de ilustración, más propio del muy añorado siglo XVIII — el siglo que para Valera hubiera sido su *Edad de Oro* — que de la agitada segunda mitad del XIX español [89].

El esteticismo, la olímpica actitud de Valera — *un septentrional de Andalucía*, para Ortega y Gasset —, junto con lo que CLARÍN llamaba su *sano egoísmo*, han suscitado alguna vez la excesiva y desproporcionada comparación con Goethe. Otros críticos, como Cejador, le han comparado con Anatole France, y si bien *Andrenio* reconocía que podía semejarse en la forma al creador de M. Bergeret, [90], advertía que Valera carecía de la sensibilidad del francés, creyendo que tenía más afinidad «con Voltaire, a quien recuerda en algunos de sus cuentos, casi todos encantadores» [91]. Recientemente J. F. Montesinos ha rechazado o por lo menos atenuado esa pretendida influencia de Voltaire, y ha señalado en cambio el posible influjo de Estébanez Calderón [92].

Se comprende que esa actitud escéptica, esteticista, fuera unida a una ausencia de tendenciosidad. Valera hubiera querido escribir al margen de las preocupaciones de su siglo, al margen de todo partido o ideología. Claro es que no siempre consiguió esto y, por el contrario, cargó algunas de sus obras de trascendentes sentidos, no siempre felizmente transformados en textura novelesca.

Menéndez Pelayo, en 1879, decía en una carta a Valera: «Usted ha sabido librarse de esa manía de probar y demostrar que ahora aqueja a todos, y por eso vivirán las novelas de usted, al paso que de las de Galdós sólo quedará lo realmente literario y no obra de secta y partido, con ser esto último lo que más contribuye a la boga y favor presente. De igual manera, los críticos venideros no han de encomiar a usted por las tendencias *naturalistas* y antimísticas, si es que las tiene — que no lo creo —, sino por haber presentado en sus novelas con arte, vida y discreción la realidad humana y las costumbres nacionales» [93].

Se trata, pues, y a ello alude Menéndez Pelayo, de una semineutralidad que no excluye ciertas tendencias. Pues no hay que olvidar que el autor de los *Heterodoxos* incluye en esta obra juvenil, si bien con reservas y aun con cierto humorismo, *Pepita Jiménez* como novela sospechosa.

Valera es un liberal templado, un aristócrata que no cree en la sinceridad de las divisiones ideológicas de su siglo, que se burla de los krausistas y que no vacila en escribir a Menéndez Pelayo en 1882: «Es raro que sean casi siempre, en España, los clericales, los *neos* o como queramos llamarlos, los acusados de parciales del oscurantismo, los que muestran en sus escritos más verdadera ilustración y más elegante cultura.

»Este fenómeno es tan raro — a los ojos de un liberal algo racionalista, se entiende — que yo cavilo sobre él y siento el prurito de escribir una disertación para explicarle racionalmente» [94].

Liberal racionalista, viene a autodefinirse Valera. Pero su liberalismo y su racionalismo son más del XVIII que del XIX. De su siglo le separan muchas cosas. Su temple de humanista, su espíritu aristocrático, se avienen mal con lo que en esa época podía considerarse, ideológicamente, prolongación del XVIII.

Pero algo había en Valera que permitía decir a CLARÍN, en su artículo sobre las repercusiones de la revolución de 1868 en la novela, que Valera, en el fondo, era más revolucionario que Galdós. Ese *algo* que llevaba a Manuel de la Revilla a comparar *Pepita Jiménez* con una bella caja de bombones envenenados, y a Menéndez Pelayo a vacilar, en sus *Heterodoxos*, a la hora de alinear tal novela junto a *Gloria* y *Doña Perfecta* de Galdós.

Pepita Jiménez (1874) fué la primera novela extensa que Valera publicó [95] y en ella empleó la forma epistolar, tan adecuada a su índole y gustos.

Conocido es el tema de esa novela, en la cual el seminarista Luis de Vargas abandona la carrera religiosa por el amor de la joven y seductora viuda Pepita Jiménez. Luis, lleno de hondas preocupaciones místicas, sucumbe sin embargo al encanto femenino sobre el fondo luminoso y sensual de una Andalucía más sugerida que descrita, ya que Valera está bastante lejos de todo costumbrismo ruralista y paisajístico. Realmente la acción de *Pepita Jiménez* podría ocurrir en cualquier sitio, y si el autor la situó en Andalucía fué para reforzar con un marco sensual la acción novelesca. Las escapadas a un andalucismo más real y popular, significado en el tipo atenuadamente celestinesco de Antoñona, la vieja criada de Pepita, no pasan de débiles y literaturizadas.

A Antoñona, fuera de aquella frase rigurosamente estudiada por Carlos Clavería, de «malos chuqueles te tagelen el dupo», no la oímos nunca hablar de una manera popular, la adecuada a su posición social y oficio. Por el contrario, ocasiones hay en que de su boca salen párrafos tan clasicizantes y cultos como éstos: «Ella, tan libre, tan señora de su voluntad, avasallando la de todos y no dejándose cautivar de ninguno, ha venido a caer en tus traidoras redes. Esta santidad mentida fué, sin duda, el señuelo de que te valistes».

Leyendo *Pepita Jiménez*, como leyendo *Juanita la Larga* o *Doña Luz*, hay que convencerse de lo certero de las acusaciones que se han hecho a Valera de que no sabía hacer hablar a los personajes de sus novelas, de que todos hablan como él mismo, elegante y cultamente. A este respecto decía Valera en 1882 a

Menéndez Pelayo: «Mi más vivo deseo, excitado también por la necesidad de hacer dinero, es escribir novelas. Asunto bien trazado, en todos sus pormenores, no tengo ninguno; pero de una manera confusa me bullen en la cabeza tres o cuatro docenas de asuntos.

»Con dos fuerzas han quebrado los críticos mis alas, llenándome de timidez.

»Quiero darles gusto y salvarme de los defectos de que me acusan, y no puedo. Son los dos defectos: primero, que discretean demasiado mis personajes y que todos son yo, y segundo, que mis filosofías cansan. Figúrese usted la enorme dificultad con que aspiro a luchar: deseo que no me acusen de esto y, a la vez, siento más vivo prurito que nunca, si he de escribir, de filosofar y de discretear y de poner en escena personajes que digan discreciones o cosas que a mí me lo parezcan, aunque me acusen de que yo soy quien habla por ellos».

A la vista de líneas como éstas, casi nos atrevemos a pensar que, de haber vivido en nuestro tiempo, a Valera tal vez le hubiesen agradado novelas como *Contrapunto* o *Yellow Crome* de Huxley, o *La Montaña Mágica* de Mann, novelas en cierto modo calificables de humanísticas, en las que los personajes hablan y hablan hasta convertir los capítulos en poco menos que ensayos sobre las más variadas cuestiones de filosofía, arte, política, etc.

En la dedicatoria de *El Comendador Mendoza* explicó Valera — más convencional que sinceramente, en mi opinión — la gestación de *Pepita Jiménez:*

«Escribí mi primera novela sin caer hasta el fin en que era novela lo que escribía.

»Acababa yo de leer multitud de libros devotos.

»Lo poético de aquellos libros me tenía hechizado, pero no cautivo. Mi fantasía se exaltó con tales lecturas, pero mi frío corazón siguió en libertad y mi seco espíritu se atuvo a la razón severa.

»Quise entonces recoger como en un ramillete todo lo más precioso, o lo que más precioso me parecía, de aquellas flores místicas y ascéticas, e inventé un personaje que las recogiera con fe y con entusiasmo, juzgándome yo, por mí mismo incapaz de tal cosa. Así brotó espontánea una novela, cuando yo distaba tanto de querer ser novelista» [96].

Que no todo era jugueteo literario o prurito estetizante en *Pepita Jiménez* lo revelan juicios como los ya citados de Revilla o de CLARÍN. Este último decía: «Valera es así, va con el pensamiento y con las consecuencias de sus creaciones muy lejos, acaso demasiado lejos, pero no quiere manifestarlo con sus palabras; hasta pretende que no nos demos por enterados: si se le dice que *Pepita Jiménez* significa tal cosa, lo niega, asegura que no es más que la historia de una viuda que se llamaba así. Es claro que no le creemos, ni él lo dice para que se le crea». Y en el artículo *El libre examen y nuestra literatura presente*, tras alinear CLARÍN a Valera junto a Galdós, hacía este humorístico y malicioso comentario, enfrentando *Pepita Jiménez* con *El escándalo*: «Pero si los jesuítas nos llevaban un compañero [el librepensador Fabián Conde, convertido por el padre Manrique], que no merecía en realidad rescate, tomaba la revancha don Juan Valera, que engalanando con mil afeites y cosméticos del misticismo más deslumbrador a la sin par *Pepita Jiménez*, bien alcoholada con ensueños de la gloria, la presentaba seductora, irresistible a los pasmados ojos de don Luis de Vargas, inverosímil seminarista, conquista preciosa que con armas y bagajes se pasaba a nuestras filas, abandonando por siempre las aéreas moradas y escalas místicas».

Con motivo de la traducción al inglés que en Estados Unidos se hizo de *Pepita Jiménez*, Menéndez Pelayo decía a Valera en 1886: «También he recibido la *Pepita Jiménez* norteamericana. Lo que he leído de la traducción me parece fiel y exacto; de la elegancia, no puedo juzgar. La carta-prólogo de usted es inestimable como interpretación genuina de la obra, que yo había interpretado siempre de la misma manera. Esta coincidencia me agrada y lisonjea» [97].

Tal interpretación se reducía a considerar que *Pepita Jiménez* entrañaba una lección casi moralizadora, puesto que prevenía contra las falsas vocaciones y el seudomisticismo.

Con *Pepita Jiménez* logra Valera una de las mejores novelas psicológicas de su tiempo, un «drama psicológico — ha dicho recientemente Alberto Jiménez — más intelectual que emocional» [98].

Valera había llegado a la novela desde la prevención antinovelesca. De ahí, la especial tonalidad entre anacrónica e intemporal que presentan sus obras. Montesinos ha dicho a este respecto: «Quisiera explicar también la extraña intemporalidad, tan característica de las fabulaciones de don Juan y que de todo ello arranca el antirrealismo del autor español. Su novela-cuento o su cuento-novela constituye una tan peregrina rareza en el panorama de las letras europeas del siglo XIX, que bien merece una consideración detenida» [99].

Sin necesidad de salir de España, si comparamos a Valera con cualquiera de sus contemporáneos en el arte de la novela, percibiremos más discrepancias que contactos. Piénsese a Valera alineado junto a Alarcón, Pereda, Galdós, la Pardo Bazán y CLARÍN, y se percibirá lo violento del contraste.

En una época de tendenciosidad novelesca, a la que ni el mismo Alarcón pudo sustraerse, Valera se declara antitendencioso y partidario del arte por el arte. En *Pasarse de listo* (1877) advierte al lector que es «muy opuesto a enseñar nada en obras de amena literatura». En la dedicatoria de *Juanita la Larga* (1895) señala que esta novela «no propende a demostrar ni demuestra cosa alguna. Su mérito, si le tuviese, ha de estar en que divierta». En *Genio y figura* (1897) insiste en que con tal relato no quiere probar nada. Y en *Morsamor* (1899): «Yo sólo pretendo divertir un rato a quien me lea, dejando a los sabios enseñar y adoctrinar a sus semejantes».

La verdad es que esta antitendenciosidad es muy relativa, puesto que en el fondo, Valera siempre suele perseguir en sus relatos algún recóndito propósito, algún misterioso simbolismo, ligado a exóticas filosofías, orientales muy frecuentemente. Por otra parte, aunque Valera quiera sustraerse humanística, esteticistamente, a los problemas de su siglo, éstos repercuten a veces en sus novelas. Así, es evidente que obras como *Pepita Jiménez* y, sobre todo, *Doña Luz* (1879) están ligadas al llamado *problema religioso* del siglo XIX. Naturalmente en Valera aparece expresado de muy distinta manera a como lo encontramos, por ejemplo, en la novelística galdosiana.

La antitendenciosidad de Valera se concreta, novelescamente, en su rotundo antinaturalismo. Valera desdeña y rechaza la novela fotográfica, el documento humano, la narración de sordideces y miserias. Su aversión al naturalismo quedó expresada en los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, que en 1886 fué publicando en forma de artículos en la «Revista de España», como réplica a *La cuestión palpitante* de la Pardo Bazán.

Desde Ostende, en agosto de 1886, escribía Valera a Menéndez Pelayo que había leído en la traducción francesa de Savine el libro de la Pardo Bazán: «Su lectura me ha excitado. Estoy escribiendo otro libro también de naturalismo. Se titulará *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Ya llevo dos artículos que he enviado a la «Revista de España».

»Espero que gustará usted de ellos, aunque van en estilo ferozmente desenfadado; pero para impugnar el naturalismo es menester adoptar el estilo *naturalista*» [100].

Excusado es decir que Menéndez Pelayo acogió con gusto y aplauso esos artículos: «Yo dije algo del naturalismo — escribía a Valera en septiembre de 1886 — en un prólogo muy largo que escribí hace tiempo para la colección de las obras de Pereda. He de mandar a usted este prólogo para que vea hasta qué punto hemos coincidido en todo lo sustancial, lo cual me enorgullece y lisonjea, haciéndome ver que no iba descaminado en mis dictámenes y censuras» [101].

Pero, dejando al Valera teórico y crítico — por más que este aspecto ofrezca un gran interés: *Cartas americanas*, *La Metafísica y la Poesía*, *La libertad en el arte*, *De la naturaleza y carácter de la novela*, *La originalidad y el plagio*, etc. — volvamos al Valera novelista.

En *Doña Luz* el fracaso del misticismo excesivo a favor del simple amor terrenal no se resuelve ya amablemente como en *Pepita Jiménez*, sino de una manera trágica, la adecuada a la posible moraleja de la obra, condenatoria de la concupiscencia del espíritu — encarnada en el padre Enrique y en doña Luz — como la peor y más peligrosa.

Novelescamente, *Doña Luz* interesa por su relación con otras novelas de su tiempo en las que se tratan temas parecidos: *El pecado del abate Mouret* de Zola, *El crimen del P. Amaro* de Eça de Queiroz, *Tormento* de Galdós, *La Regenta* de CLARÍN, *La Fe* de Palacio Valdés, etc.

También se perciben las preocupaciones religiosas de Valera en *El Comendador Mendoza* (1876), considerada por su autor como próxima y tal vez imitada por Galdós en *La familia de León Roch*. «León Roch y María Egipcíaca — decía Valera — aunque son distintas criaturas, son hijos espirituales de doña Blanca y del comendador Mendoza».

Con esto aludía Valera a los rasgos más acusados de los dos protagonistas de su novela: flexibilidad de librepensador educado en las ideas enciclopedistas francesas, en el comendador Mendoza, e intransigencia fanática en doña Blanca, que más que a María Egipcíaca, recuerda en alguna ocasión a la *Doña Perfecta* galdosiana. Por otra parte, se ha señalado también la coincidencia en el tema — usurpación de posición y bienes ajenos — con *O locura o santidad* de Echegaray [102].

Valera debió poner bastante de sí mismo en el protagonista de esta novela cuya desenvoltura de librepensador no impide la existencia de una auténtica inquietud religiosa, orientada cristianamente. Hay unas páginas, en las que el comendador discute teológicamente sobre el pecado, con el padre Jacinto, que, en cierto modo, recuerdan la tesis del padre Manrique en *El escándalo:*

«Dios para hacernos patente la enormidad de nuestras culpas, consiente a veces en que nazcan de ellas males cuyos humanos remedios son peores». Estas frases y las que siguen del padre Jacinto recuerdan las del padre Manrique sobre la conveniencia de no atajar el escándalo, los males creados por la pecadora conducta de Fabián Conde. Y del mismo modo la actitud del comendador ante tales consideraciones recuerda la del personaje alarconiano: «¿De suerte que no hay más que cruzarse de brazos; dejar correr la bola?»

Por eso, aunque Palacio Valdés dijera que las de Valera eran «novelas sin cielo», A. González Blanco, en cambio, tenía al autor de *Doña Luz* por excesivamente teólogo: «De don Juan Valera todo el mundo recordará que cuando se tradujeron al francés sus novelas, con el título de *Narraciones andaluzas*, fué forzoso suprimir pasajes enteros de ellas, porque, según dijo por entonces la «Revue Littéraire», encerraban «trop de théologie» [103].

En este plano, el de la trascendencia y densidad de sus obras, su tonalidad humanística, la novela de más empeño de Valera fué posiblemente *Las ilusiones del doctor Faustino* (1874). Ésta pasa por ser la obra que retrata a la generación de Valera, la del 68 para algunos críticos [104].

Como novela *Las ilusiones del doctor Faustino* es una obra irregular en la que filosofía, folletinismo, misterio romántico, fantasía y pálidos toques costumbristas se mezclan desordenadamente, sin la debida proporción.

La obra describe el amargo derrumbarse de las ilusiones de un pobre y empequeñecido Fausto español, incapaz — como Hamlet — para la acción, más que por inquietud existencial, por estar sujeto a las viejas rutinas familiares, como la de su pobre hidalguía, paralizadoras de todo esfuerzo. El tema es humano y

podría haber resultado de gran interés novelesco si Valera hubiese sabido limitarse a sí mismo. Hay en *Las ilusiones* capítulos espléndidos como los referentes a la educación juvenil de Faustino, junto a situaciones y tipos completamente convencionales como todo lo que se refiere al literaturizado Respetilla, el criado de Faustino, que recuerda a los graciosos del teatro español del XVII, incluso en su dúo cómico con la criada de Costanza, la joven a la que pretende su amo.

Si *Las ilusiones* es la novela más ambiciosa de Valera, *Juanita la Larga* (1895) es la más libre de toda tesis. Desarrollada en un ambiente pueblerino, la novela se caracteriza por un ruralismo embellecido y estilizado. Todo — agua, manjares, seres, paisajes — es pulcro, bello, limpio.

El tema — amablemente desarrollado — se basa en un motivo romántico. Entre los obstáculos que pueden oponerse al amor figura el de la desigualdad. Desigualdad de todo tipo: social, racial, religioso, económico, etc. Y también el más prosaico, si se quiere, de la diferencia de edad, precisamente el que recoge Valera en esta afortunada narración, caracterizada, como *Pepita Jiménez*, por la total inverosimilitud del lenguaje que aunque en apariencias es popular, presenta siempre el refinamiento y elegancia propios del estilo de Valera. El temple humanístico de éste transparece en numerosas ocasiones, hasta en las más prosaicas: «Juanita, que gustaba mucho de las castañas, como la Amarilis de Virgilio, se avino a que don Pascual le comprara un cuarterón de pilongas».

Doña Inés es comparada con la ninfa Egeria del Numa que es don Andrés, el cacique. Éste, derribado por Juanita, al intentar abrazarla, la compara mentalmente con Pentesilea, Clorinda, y Bradamante. La literaturización es constante e intencionada, como si con tales superposiciones clásicas, metamorfoseadoras de los seres y de los hechos, Valera quisiera acercar su novela rural a los relatos idílicos del tipo de *Dafnis y Cloe*.

Que esto no es casual lo revela un pasaje de la introducción de Valera a su traducción de esa obra de Longo — que, por cierto, pudo influir en *La Madre Naturaleza* de la Pardo Bazán —, en el que al decir de esta obra que más que bucólica puede considerársela campesina, idílica, advierte que tal género no está pasado de moda pues «sirve de modelo aún, *mutatis mutandis*, no sólo a *Pablo y Virginia*, sino a muchas preciosas novelas de Jorge Sand, y hasta a una que compuso en español, pocos años ha, cierto amigo mío, con el título de *Pepita Jiménez*».

Lo mismo podría decirse de *Juanita la Larga*, obra en la que el tono idílico-rural se percibe aún mejor que en *Pepita Jiménez*.

Otras novelas de Valera que cabe recordar son *Pasarse de listo* (1877), *Genio y figura* (1897), y *Morsamor* (1899). Alberto Jiménez califica ésta de «brillante final en que el poeta (como quería Valera que se llamase al novelista) pasa revista a los temas tratados en sus diferentes obras: afán de saber, ambición de gloria y de poder, deseos de conocer tierras distantes, ansia de fama y de alcanzar renombre. Y también cavilaciones filosóficas y especial empeño de saber del hombre» [105].

Aparte habría que citar sus novelas cortas y cuentos [106], tan logrados algunos como *El bermejino prehistórico*, *Garuda o la cigüeña blanca*, *La buena fama* y *La muñequita* (estos dos sobre un tema popular recogido también por el padre Coloma en su cuento *Ajajú*) etc.

LUIS VALERA, hijo de don Juan, heredó sus aficiones literarias. De él cabe recordar dos colecciones de cuentos, narrados ágil y elegantemente: *Visto y soñado* (1903) y *Del antaño quimérico* (1905). A la primera pertenecen relatos como *La esfera prodigiosa*, próximo a *La buena fama*, en cuanto al gusto por los temas orientales, por la doctrina del Yoga. En *Yoshi-San la musmé* y *El hijo del banián* Luis Valera insistió en estos temas orientales, por los que tanta predilección había demostrado su padre.

El mundo novelesco de Pérez Galdós

Resulta difícil encajar el enorme mundo novelesco de Galdós en el reducido espacio que impone un estudio de conjunto como el contenido en estas páginas. Galdós es el más importante nombre en la novela española, y no sólo con relación al siglo XIX. El paso del tiempo — que ha servido para hundir en el olvido o, por lo menos, avejentar tantas obras literarias — en el caso de Galdós no ha hecho más que robustecer y afirmar su gran importancia como novelista, reconocida hoy dentro y fuera de España. La copiosa bibliografía — especialmente norteamericana — crecida en torno a la figura y la obra del gran escritor español, y los recientes éxitos de algunas traducciones suyas al inglés, por ejemplo, son el mejor índice del valor y universalidad de sus novelas.

Nació BENITO PÉREZ GALDÓS en Las Palmas (Canarias), en 1843. Desde muy niño mostró una afición decidida y muy buenas aptitudes para el dibujo. Cursó las primeras letras en un colegio inglés. A los trece años empezó a estudiar el bachillerato en el colegio de San Agustín. Lee mucho: Cervantes, Quevedo, Dumas, Víctor Hugo. En la prensa local de Las Palmas aparecen algunas colaboraciones de esos años juveniles.

En 1863 pasa a Madrid para estudiar — «de mala gana», según el propio Galdós — la carrera de Leyes. Vive en varias casas de huéspedes y más que de los estudios universitarios gusta de las tertulias de cafés, de los teatros, del Ateneo. Escribe un drama romántico en verso *La expulsión de los moriscos* (1865) que entrega al director del teatro del Príncipe y que no llega a representarse. En 1867 va a París, contempla la Exposición Universal y lee a Balzac. Se aficiona a la novela y escribe entre 1867-68 *La Fontana de Oro*, que se publicará en 1870. En 1869, concluídos sus estudios de Derecho, se dedica al periodismo en *Las Cortes* y *El Debate*.

En 1873 abandona las tertulias de los cafés, los teatros, todas sus distracciones y se dedica intensamente a la redacción de los primeros volúmenes de sus *Episodios Nacionales*. Galdós inicia así su metódica, fecundísima labor literaria, abandonando gradualmente las colaboraciones periodísticas.

Galdós, madrileñizado ya, convertido en el novelista que mejor ha sabido captar el ambiente y los tipos de la capital, alcanza la plena popularidad en 1883 cuando Leopoldo Alas organiza un banquete en su honor, en el que pronunciaron brindis Cánovas del Castillo, Castelar y Echegaray. Los partidos políticos tratan, desde entonces, de atraerse al novelista, que accede a ser diputado de Sagasta por un distrito de Puerto Rico.

Viaja mucho: Londres, Rotterdam, La Haya, Amsterdam, Berlín, Hamburgo, Copenhague, Escocia, Suiza, Italia, siempre visitando museos, monumentos artísticos.

Recorrió también las tierras portuguesas — en compañía de Pereda — y españolas, mostrando especial preferencia por Toledo — fondo de su *Ángel Guerra* — y por Santander, donde residía su gran amigo, el autor de *Sotileza*.

En 1889 obtiene el ingreso en la Real Academia Española, que no verifica hasta 1897. Menéndez Pelayo fué el encargado de contestar a su discurso.

En 1898, casi arruinado, y para hacer frente a los gastos que le suponía el haberse convertido en editor de sus obras, inicia una tercera serie de los *Episodios Nacionales* que había dado por concluídos en 1879 con *Un faccioso más y algunos frailes menos*.

En 1891, a petición del director del teatro de la Comedia, escenifica su novela dialogada *Realidad*. La vocación dramática juvenil rebrota ahora, una vez que Galdós se ha hecho un nombre en la novela. En 1901 consigue su mayor éxito teatral, *Electra*, la obra — según el autor — que más dinero le produjo.

En 1907 y 1910 figura como diputado republicano. En los últimos años de

su vida perdió la vista de resultas de unas cataratas cuya existencia ocultó durante mucho tiempo a su familia. Murió en 1920.

La publicación en 1870 de *La Fontana de Oro* inicia una nueva y brillante época en la novela española. Hasta ese año tal género estaba, como Pereda decía en *Pedro Sánchez*, poco menos que en pañales, y dormitaba, según Menéndez Pelayo, entre ñoñeces y monstruosidades. La obra galdosiana representó, como dijo CLARÍN, «una restauración de la novela popular, levantada a pulso por un hombre solo» [106 bis].

Galdós, inspirándose inicialmente en la manera novelesca de Balzac, renueva el género con vigoroso acento hispánico al publicar *La Fontana de Oro*, obra que por su tema parece preludiar los *Episodios Nacionales*, que pocos años después Galdós había de comenzar a escribir. Por otra parte, la pormenorizada descripción que en el capítulo I, *La carrera de San Jerónimo en 1821*, hace el escritor, de las tiendas madrileñas, al tiempo que define bien su talento como costumbrista, es un anticipo del mundo mercantil madrileño tan espléndidamente captado, años más tarde, en *Fortunata y Jacinta*.

La Fontana de Oro por éstas y otras características equivale a algo así como un programa sintetizado de todo lo que sucesivamente había de ir Galdós expresando novelescamente. La tendenciosidad, el simbolismo, el recargo caricaturesco en las descripciones de algunos personajes — doña Petronila Entrambasaguas, don Elías, etc. — que en ocasiones presenta una clara ascendencia quevedesca, el enfrentamiento de la España vieja y oscurantista, encarnada en *Coletilla* y las Porreño, a la nueva, simbolizada en el joven y revolucionario Lázaro; todo esto se repetirá luego en otros relatos galdosianos.

De 1870, también, es *La sombra*, una novela corta cuyo único interés estriba en ofrecer, en fecha tan temprana, un anticipo del gusto de Galdós por los temas de visiones y alucinaciones, muy característicos de algunas de sus más importantes novelas.

Con más énfasis, folletinismo y tópicos, *El audaz* (1871) repite un tema próximo al de *La Fontana de Oro*, con resultado muy inferior. Galdós sitúa la acción — la *Historia de un radical de antaño* — en el siglo XVIII, época en la que se inició la transformación ideológica y política que el escritor describirá en sus *Episodios* y en sus novelas.

La vocación de Galdós, su gusto por los temas histórico-novelescos cristalizará al fin, en 1873, en una serie de relatos que inaugurarán la amplia y compleja arquitectura narrativa de las cinco series de *Episodios Nacionales*.

Al hablar de la novela histórica-folletinizada tuvimos ocasión de apuntar el desdén y burla de Galdós por tal género, renovado en sus manos.

La novela histórica se convertirá en novela de tesis, si bien en un principio parecen pesar más los valores específicamente novelescos, emotivos, incluso folletinescos, que los polémicos e ideológicos.

Trafalgar (1873) abre la primera serie de los *Episodios Nacionales*, posiblemente la que desde entonces ha sido más leída.

Como probables fuentes de los *Episodios* se suele citar a los escritores alsacianos Erckmann y Chatrian, a Víctor Balaguer y Diego López Montenegro con su novela *Memorias de un liberal* (1860), e incluso al costumbrista Antonio Flores (1821-1866) con sus artículos *Ayer, Hoy y Mañana* (1853), cuadros sociales de 1800, 1850 y 1859.

Por más que haya sido la primera serie la que más popularidad ha alcanzado, las que después escribió Galdós revelan su superior madurez como novelista. En cambio, en la quinta serie, en los últimos *Episodios*, su ingenio decae, sustentado excesivamente en enojosas alegorías y simbolismos.

La primera y la segunda serie son las más compactas novelescamente, con la compacidad que da la presencia de unos protagonistas centrales que viven

más o menos directamente los sucesos históricos novelados. En la tercera, Fernando Calpena ya no es, como Gabriel Araceli en la primera o Salvador Monsalud en la segunda, el protagonista-eje, pues junto a él aparecen otros personajes importantes que comparten la atención y el interés del escritor y del lector.

En el éxito alcanzado por la primera serie entra, en buena parte, la categoría de la zona histórica en ella novelada. Evidentemente ni las luchas entre absolutistas y constitucionales, ni las guerras carlistas y las revoluciones posteriores pueden competir en dramatismo e interés con el gran tema de la guerra de la Independencia.

La urdimbre ficcional de que Galdós se sirve para, desde *Trafalgar* a *La batalla de los Arapiles*, ir novelando un agitado y heroico período de la historia de España participa del folletín y — en el primer relato — de una especie de neopicarismo dignificado. Del pícaro barroco, a este Gabriel Araceli que de pícaro sólo parece tener la oriundez y el servir en su juventud a muchos amos, hay una gran distancia espiritual. «Doy principio, pues, a mi historia — advierte Gabriel en *Trafalgar* — como Pablos el buscón de Segovia: afortunadamente Dios ha querido que en esto sólo nos parezcamos».

Gabriel, en su niñez, en Cádiz, convive sin embargo con verdaderos pícaros y lleva en el muelle una existencia de picarescas raterías, pronto abandonada, para seguir un «más noble camino».

Por ese camino, Gabriel, un muchacho de baja extracción, merced a su voluntad y ánimo valiente y generoso, triunfa sobre todos los obstáculos que le separan de Inés, la muchacha a la que ama desde la adolescencia y que resulta ser aristócrata — truco muy de folletín —. Gabriel va elevándose gradualmente a manera de símbolo de la que Galdós llama «aristocracia de las almas».

Por eso, en el *Episodio* que cierra la serie, *La batalla de los Arapiles*, al despedirse de los lectores Gabriel, narrador y protagonista, dice a manera de moraleja: «No me atrevo a deciros que me imitéis, pues sería inmodestia; pero si sóis jóvenes, si os halláis postergados por la fortuna; si encontráis ante vuestros ojos montañas escarpadas, inaccesibles alturas, y no tenéis escalas ni cuerdas, pero sí manos vigorosas; si os halláis imposibilitados para realizar en el mundo los generosos impulsos del pensamiento y las leyes del corazón, acordaos de Gabriel Araceli, que nació sin nada y lo tuvo todo».

El pícaro del XVII nacía sin nada y nada obtenía, como no fueran — *Guzmán de Alfarache* — lecciones de desengaño. Antes, Lázaro de Tormes, luchando contra los desdenes de la fortuna, se jactaba de haber arribado a buen puerto, pero esa cima de prosperidad que decía haber conquistado encubría solamente un amargo sarcasmo.

La cumbre, la buena fortuna a la que Gabriel llega por sus propios recursos es la del hombre del XIX que lucha contra los compartimentos y los privilegios clasistas. Gabriel Araceli — de nombre y apellido que son emblema de su bondad — es el antipícaro que, sin abdicar de la libertad que era característica del tipo barroco, sabe vencer sus malas inclinaciones juveniles y arriba al buen puerto que ni Lázaro ni don Pablos supieron encontrar nunca.

Por inverosímil que parezca, con exclusión del cerco de *Gerona* (1879), Gabriel Araceli asiste a las principales gestas de la Independencia: el 2 de mayo, Bailén, Zaragoza, las guerrillas del Empecinado, la batalla de los Arapiles, etc. El relato siempre aparece en primera persona, en boca de Gabriel, con excepción de *Gerona*, en que se cede la palabra a Andrés Marijuán, protagonista y espectador de las dantescas escenas del sitio.

La multiplicidad de paisajes y de episodios, de personajes y de ambientes, hace que esta primera serie, dentro de su inmadurez, posea sin embargo un gran encanto y una extraordinaria amenidad. No es aventurado decir que, aun hoy

día, lo que el español medio sabe de nuestra guerra de Independencia, lo ha aprendido más que en los libros de historia en estas novelas galdosianas, de ritmo ágil, con desenlaces y recursos típicamente folletinescos — todo el episodio *Cádiz*, por ejemplo —, con descripciones de gran aliento épico como la del combate naval de *Trafalgar*, o la de los bombardeos de *Zaragoza*, o la manera de combatir las guerrillas, etc. En estos trozos, que equivalen a verdadera épica en prosa, Galdós suele servirse de recursos, tan propios de ese primitivo y noble género literario, como la hipérbole y la humanización de la naturaleza y de lo inanimado. Para Gabriel los barcos de combate, en *Trafalgar*, aparecen personalizados: «y aun ahora me parece que los veo acercarse, desafiarse, orzar con ímpetu para descargar su andanada, lanzarse al abordaje con ademán provocativo, retroceder con ardiente coraje para tomar más fuerza, mofarse del enemigo, increparle; me parece que les veo expresar el dolor de la herida, o exhalar noblemente el gemido de la muerte, como el gladiador que no olvida el decoro en la agonía». Y lo mismo ocurre con el paisaje en *Juan Martín, el Empecinado:* «Figuraos que el suelo se arma para defenderse de la invasión, que los cerros, los arroyos, las peñas, los desfiladeros, las grutas son máquinas mortíferas que salen al encuentro de las tropas regladas, y suben, bajan, ruedan, caen, aplastan, separan y destrozan».

Los personajes de esta primera serie están bien trazados en general, si bien muchos de ellos se acomodan a patrones tradicionales, es decir, corresponden a figuras estereotipadas. El contraste que, en *Trafalgar*, ofrece don Alonso Gutiérrez de Cisniega, héroe de mil batallas, que sólo teme a su mujer, doña Francisca, es un viejo recurso cómico bien manejado por Galdós. En la misma novela, don José María Malespina viene a ser una versión galdosiana del tipo tradicional del mentiroso fanfarrón, casi a lo Barón Münchhausen. Malespina se jacta, por ejemplo, de haberse llevado con una sola bala 42 cabezas francesas puestas en fila. En el episodio *La Corte de Carlos IV* — muy interesante desde el punto de vista costumbrista, referido sobre todo al ambiente literario: recuérdense los estupendos capítulos I y II sobre el teatro de 1807 y el agitado estreno de *El sí de las niñas* — reaparece este tipo de mentiroso en la figura de un marqués diplomático que va a casa de la González.

En *El 19 de marzo y el 2 de mayo* Galdós, que conocía y admiraba la obra de Quevedo, presenta una bien lograda recreación del tema del Dómine Cabra en la avaricia de don Mauro Requejo y de su hermana Restituta. El procedimiento descriptivo se caracteriza por lo caricaturesco de las hipérboles, manejadas sin embargo en un plano más realista que el esperpéntico del *Buscón*.

En *Cádiz* aparece un tipo de vieja beata e intolerante, doña María de Rumblar, anticipo en cierto modo — grotesco aquí, más bien — de *Doña Perfecta* (1876) y de la doña Juana de *Casandra* (1905). Este tema está conectado, en *Cádiz* con el que podíamos llamar de *La mojigata*, encarnado en la educación que reciben Asunción y Presentación, las hijas de doña María, «dos conocidas niñas mojigatas, que esconden a sus novios bajo las faldas de brocado de los santos que tienen en su oratorio».

En 1875 inicia Galdós la segunda serie de los *Episodios*, dedicada a las luchas civiles entre absolutistas y costitucionales. El personaje-eje es ahora otro joven, en cierto modo contrapuesto a Gabriel, ya que si éste combatió contra los franceses, Salvador Monsalud figuró en el ejército de José Bonaparte. Con este personaje Galdós expresa novelescamente el problema de los *afrancesados*. Si Monsalud llegó a serlo o a parecerlo, fué por ver en el rey francés el representante de una nueva ideología que él deseaba para España y por la que intrigará y luchará desde las logias o en franco combate abierto, a lo largo de la segunda serie que se abre con *El equipaje del rey José* (1875) y concluye en *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879).

Salvador Monsalud es evidentemente un personaje más representativo y simbólico que Gabriel Araceli. En el capítulo VI de *El equipaje del rey José* Galdós nos da la clave de lo que representa Monsalud, al decir con frases que parecen preludiar la tesis unamuniana de la intrahistoria: «¿Por qué hemos de ver la historia en los bárbaros fusilazos de algunos millares de hombres que se mueven como máquinas a impulso de una ambición superior, y no hemos de verla en las ideas y en los sentimientos de ese joven oscuro?» [107].

Esta serie se parece a la primera y también a la tercera — en la parte en que el protagonista es realmente Fernando Calpena — en ser tres historias de unos conflictos amorosos caracterizados por las dificultades que separan a las parejas, Gabriel e Inés, Salvador y Sola, Calpena y Aura. (El amor de Calpena tomará luego otro rumbo, pero en un principio se acerca, en los lances folletinescos, al de Araceli).

Galdós acentuará el papel simbólico de Monsalud al oponer su ideología y sus luchas a las de Carlos Navarro, su mortal enemigo, que resulta ser — significativamente — su hermanastro. Las guerras civiles españolas aparecen, pues, concretadas en estas dos figuras novelescas.

El conjunto de la segunda serie es más variado que el de la primera, ceñida en lo sustancial a descripciones bélicas. Ahora Galdós cambia de técnica y así lo hace constar en el capítulo XXII de *El equipaje del rey José*, al aludir a la batalla de los aliados contra los franceses en las inmediaciones de Vitoria: «Si la he descrito a grandes rasgos, no ha sido porque en ella encontrase menos interés y menos elementos para la narración que en otras funciones de guerra, a cuyo relato dí anteriormente, si no gran interés, atención considerable. Me mueve a hacerlo así el propósito de variar la materia de estos libros».

Galdós utiliza ahora el relato en tercera persona con exclusión de los episodios *Memorias de un cortesano de 1815* y *La segunda casaca* — hasta el capítulo XXVII — en que emplea el relato autobiográfico, puesto en boca del astuto y camaleónico Juan Bragas Pipaón. Estas partes tienen un gran interés, por cuanto en ellas maneja constantemente Galdós una técnica de irónico y satírico perspectivismo que, en mi opinión, tiene su fuente indudable en *Las Cartas del Pobrecito Holgazán* (1820), de Sebastián Miñano. Éste, fervoroso constitucional, imagina una correspondencia entre el Pobrecito Holgazán y don Servando Mazculla, dos furibundos absolutistas, que con sus ataques a la Constitución no hacen sino elogiarla indirectamente y cubrirse de infamia y ridículo, de acuerdo con el propósito satírico del autor. Algo semejante ocurre con Pipaón, cortesano absolutista por conveniencia y medro, en cuya boca aparecen elogios que hay que entender como censuras de Galdós. Es curioso constatar, respecto a esa posible fuente — Miñano — de tal técnica perspectivística, que Galdós hace decir a Pipaón, en el capítulo XXII de las *Memorias de un cortesano de 1815*, que sus hazañas le presentan, ante Gabriel Araceli precisamente, como «un personaje de las mismas mañas y estofa que Guzmán de Alfarache, don Gregorio de Guadaña o el Pobrecito Holgazán».

También en *Los Cien mil hijos de San Luis* utiliza parcialmente Galdós el relato autobiográfico, con la ficción de transcribir las memorias de Jenara, la que fué gran amor de Salvador, convertida en bella e intrigante dama que vive andanzas verdaderamente folletinescas.

En esta segunda serie Galdós crea personajes bien trazados como don Patricio Sarmiento y don Primitivo Cordero, no exentos sin embargo de los tópicos de caracterización tradicional tan gratos a Galdós, sobre todo en su primera época. Por ejemplo, de don Primitivo Cordero y su mujer se dice: «Acontecía en aquel matrimonio un contraste que no deja de ser frecuente en este extravagantísimo mundo, a saber: que si el esposo era diminuto y ligero, corpulenta y pesada era la esposa. Doña Robustiana [obsérvese el nombre] podía coger a

su marido debajo del brazo como a un falderillo y aun jugar con él a la pelota si hubiera tenido tal antojo».

Y junto a la precisión en el retrato de los seres, la advertible también en el de los escenarios. En *Un faccioso más y algunos frailes menos*, sobre todo en el capítulo XII, Galdós describe bien el Madrid desgarrado y de barrio bajo que luego había de ser fondo de algunas de sus más logradas novelas de tema contemporáneo.

La tercera serie — de *Zumalacárregui* (1898) a *Bodas reales* (1900) — se caracteriza por una menor unidad temática, comparada con las dos anteriores, y por una mayor riqueza en la técnica, en los motivos novelescos y psicológicos. La obra que inicia la serie compone por sí sola una novela en la que junto al protagonista histórico que le da nombre, encontramos la interesante figura del cura Fago, cuyo problema espiritual provoca uno de los más intensos y emotivos episodios galdosianos. En *Mendizábal* (1898) aparece ya uno de los personajes-ejes de la serie: Fernando Calpena, cuyo origen tan misterioso como la protección que recibe, crea el clima folletinesco y romántico que seguía siendo grato a Galdós incluso en esa época. Literariamente el interés de esta serie, y sobre todo de alguna novela como *La estafeta romántica* (1899), está en la certera — entre irónica y conmovida — pintura que el novelista hace de los que en *Misericordia* había llamado años «bobos» del romanticismo. El ambiente literario — con la presencia de Miguel de los Santos Álvarez, Espronceda, Ros de Olano, etc. —, la pasión de Calpena por Aura, las cartas cruzadas entre ellos y luego entre otros muchos personajes, componen un conjunto en el que los toques épicos no son demasiado abundantes, si bien los hay tan intensos como los de *Luchana* (1899) — el cerco de Bilbao recuerda, a efectos descriptivos, los de Zaragoza y Gerona —, y tan trágicos como los de *La campaña del Maestrazgo* (1899), de trama muy romántica, ya que Galdós superpone al relato de las hazañas y crueldades de Cabrera, la violenta historia del amor de Nelet, capitán carlista, por la monja Marcela, que hace vida ermitaña y penitente. «El final [de esta pasión] — decía CLARÍN —, terrible, trágico, digno de la ocasión, recuerda un poco el último acto de don Álvaro y algo también del primero» [108].

La técnica, iniciada en la tercera serie, de no ligar excesivamente los episodios a un solo protagonista — como ocurría con Gabriel o Salvador en las primera y segunda — se prolonga en la cuarta, abierta en 1902 con *Las tormentas del 48* y cerrada en 1907 con *La de los tristes destinos*. Uno de los personajes-ejes, Fajardo, parece definir la nueva actitud galdosiana ante el sesgo de la historia española descrito en esta serie: cansancio, escepticismo intelectual. Fajardo —muy distinto ya de Gabriel y de Monsalud — es incapaz de apasionarse realmente por ninguna idea política. Es un hombre irónico, observador, amante de la belleza, que en ocasiones parece estar al margen de su tiempo y de la historia viva. Así, de *La revolución de julio* opina: «Descartando el juicio de los hechos y ateniéndome sólo a la estética, la noche ruidosa, iluminada por la hoguera, me arrebataba de admiración». Es decir que no es tanto el contenido y el suceso histórico lo que le interesa, como su sola corteza, su dimensión estética.

En otros episodios de esta serie aparecen nuevos personajes, como el curioso Santiuste de *Aita Tettauen* (1905), que en la campaña marroquí, lleno de ansias pacificadoras, pasa al campo musulmán donde es considerado como una especie de santón. En el episodio siguiente, *Carlos VI en la Rápita* (1905), el lector puede comprobar cómo la islamización de Santiuste ha repercutido incluso en su lenguaje, orientalizado, rico en contrastes e imágenes. Hay un curioso efecto perspectivístico en el capítulo XIII de ese episodio, cuando Santiuste regresa desde Marruecos a Madrid y lo contempla todo con una mirada más oriental ya, que europea: «Desde la estación a mi casa, que era mi hospedaje antiguo en la calle de Milaneses, hirió mi vista el repugnante espectáculo de los sombreros de

copa, lo que me acibaró el gusto de la llegada. Ví tantos y tan feos, que jamás cosa alguna del mundo me hirió la retina con mayor desagrado. Los hombres que aquel ridículo armatoste cargaban, pareciéronme agobiados de tristeza; las mujeres, enjauladas de medio cuerpo abajo en los miriñaques, se me figuraban muñecas fúnebres».

En *La vuelta al mundo en la «Numancia»* (1906) Galdós vuelve al ambiente marinero de *Trafalgar*, con un tema nuevo que por su exotismo — revolución peruana de 1865 — ofrece indudable atractivo.

La quinta y última es la más breve. Se compone de seis episodios: *España sin rey* (1908), *España trágica* (1909), *Amadeo I* (1910), *La primera República* (1911), *De Cartago a Sagunto* (1911), y *Cánovas* (1912). El primer relato ofrece el interés de presentar una curiosa versión galdosiana de la figura tradicional de don Juan — tipo que, con distintos aspectos, aparece en bastantes obras del autor —, positivizado aquí. Don Juan de Urríes conquista a base de «mano dadivosa» y concesión de «recomendaciones, promesas de credenciales, efectividad de favores políticos, con lo que algún burlado esposo quedó más que satisfecho». «El tipo [donjuanesco] evolucionaba en pos de un maridaje discreto del romanticismo con la administración.»

En *Amadeo I* se introduce Galdós no como narrador, sino cono un amigo de Tito, periodista al que pide escriba ese episodio. (En *El amigo Manso* utilizó también un artificio semejante). Tito, una especie de duende que de todo se entera, vive bajo la protección de Clío, la musa de la historia. El final de la serie está excesivamente cargado de alegorías y contrasta con el limpio y recto sistema narrativo del comienzo — *Trafalgar* — de este complejo mundo novelesco que Galdós supo extraer de la historia contemporánea española. No todas las series, ni todos los episodios, tienen la misma altura y calidad, pero en un balance total creo que siempre pesarán más los aciertos que los errores. Si la segunda y la tercera acusan una superior madurez novelesca, el encanto narrativo de la primera — folletinesco a veces, incluso pueril — y sobre todo la grandeza de los sucesos novelados contrapesan las inexperiencias que en ella pueda haber, menos ostensibles sin embargo que en las novelas de la primera época.

Esa primera época galdosiana va de 1870, fecha de la publicación de *La Fontana de Oro*, a 1881, año de *La desheredada*, que representa el comienzo de una nueva manera novelesca, más afortunada indudablemente que la del período 1876-1878 (*Doña Perfecta*, *Gloria* y *La familia de León Roch*).

Decía bien Menéndez Pelayo en una carta a Valera citada en el capítulo anterior, que de Galdós sobreviviría lo verdaderamente humano y artístico, más que lo tendencioso y polémico. Por eso las tres dichas novelas son posiblemente las que peor han resistido el paso del tiempo, las más avejentadas.

El tema de *Doña Perfecta* es bien conocido. En la imaginaria ciudad de Orbajosa, símbolo de la España arcaizante, fanática y oscurantista, se plantea un conflicto ideológico entre Pepe Rey, joven ingeniero que encarna las ideas liberales y progresistas, y su tía doña Perfecta, personificación terrible de la intolerancia. Rey, enamorado de su prima, muere al fin, asesinado por orden de la implacable doña Perfecta, cuya rigidez parece transmitirse a todo el relato.

Orbajosa es una ciudad triste, sucia, momificada, oliente a la industria de ajos que le da nombre. Es el símbolo de la España sórdida y pobre que en un tiempo fué grande y poderosa. De ahí que el nombre de Orbajosa derive — según dice un personaje — de «Urbs augusta». Se trata de una corrupción que afecta no sólo a la fonética, sino que, en la intención de Galdós, resulta simbólica. Tras los dos nombres, «Urbs augusta», eufónico y noble, y Orbajosa, de áspero sonido, hay dos Españas, la Imperial que fué y la mísera que Galdós desearía ver redimida.

El paisaje en que Orbajosa, esa ciudad imaginaria, está enclavada, es desolado

y tétrico. Suena casi a 98 la superposición sobre la mísera tierra, del recuerdo histórico: «La desolada tierra, pajiza a trechos, a trechos de color gredoso, dividida toda en triángulos y cuadriláteros amarillos o negruzcos, pardos o ligeramente verdegueados, semejaba en cierto modo la capa del harapiento que se para al sol. Sobre aquella capa miserable el cristianismo y el islamismo habían trabado épicas batallas. Gloriosos campos, sí; pero los combates de antaño les habían dejado horribles».

Gloria peca también de rígida. La acción transcurre en Ficóbriga, «villa que no ha de buscarse en la Geografía, sino en el mapa moral de España». Parece sin embargo que Ficóbriga podía ser retrato de Castrourdiales.

Como en *Doña Perfecta*, el simbolismo lo preside todo en *Gloria*, desde los hechos y las situaciones, hasta los mismos nombres de los personajes [109]: Gloria pertenece a una muy católica familia, tan apegada a lo tradicional que lleva el apellido de Lantigua. El cura párroco de Ficóbriga, hombre buenísimo pero rústico y violento, se llama Silvestre Romero; el usurero de la ciudad, al que se describe como «varón rico y pálido», tiene el nombre de Juan Amarillo; el liberal del país es Bartolomé Barrabás. El obispo, tío de Gloria, varón realmente angelical, se llama don Angel. A la familia Lantigua pertenecen también otros dos seres, paradigmas de bondad, que llevan los celestiales nombres de don Buenaventura y doña Serafina. El corpulento criado de Daniel Morton se llama Sansón. Mundideo es el nombre de un sacristán borrachín, como si así quisiera expresarse su doble servicio al mundo y a Dios.

El propósito simbólico se percibe también en las situaciones. Las dos entradas del judío Daniel Morton en Ficóbriga van acompañadas de espectaculares tormentas, marcos adecuados del papel perturbador que Morton desempeñará — tormenta espiritual — en el alma de Gloria. En el capítulo titulado *Él está cerca*, la tempestad entra incluso, con violento ademán de agua y viento, en la iglesia donde ora Gloria. Se presiente la llegada, la proximidad de Daniel Morton.

Si en *Doña Perfecta* el matrimonio de Pepe Rey con su prima no llegaba a realizarse, y si en *Gloria* la unión secreta de la joven católica y el judío va seguida de su separación, en *La familia de León Roch* Galdós abordó el problema desde una más limitada perspectiva, observando sus efectos en el seno de una familia, de un matrimonio.

Galdós comienza a atender más a lo novelesco que a lo simbólico, si bien el peso de lo tendencioso resta agilidad a la novela. El conflicto religioso se acerca más al de *Doña Perfecta* que al de *Gloria*. Ya no son dos seres de religión distinta los que se ven arrastrados al drama. León Roch, marido de María Egipcíaca, es desgraciado en su matrimonio por chocar su frío racionalismo con la religiosidad fanática de su mujer. León Roch viene a ser otra versión de Pepe Rey, próximo en ocasiones al puritanismo ético, a la manera anglosajona tan característica de Galdós.

El escaso tiempo transcurrido entre la aparición de cada una de estas tres novelas y las notas comunes a todas ellas, las convirtieron en algo así como la bandera de batalla de la nueva ideología encarnada en la revolución de 1868.

De 1878 — el mismo año de *La familia de León Roch* — es también *Marianela*, novela que si en apariencia es un idilio romántico, encubre un contenido simbólico [110] y una inquietud — muy galdosiana — por el gran problema de la educación que, poco después, en 1881, será abordado otra vez, en versión naturalista y no romántica, en *La desheredada*.

Al tema romántico de la fea bella de alma — tipo que se ha comparado con la Mignon de Goethe — Galdós superpone diversas preocupaciones, entre ellas la del tema campo-corte, que tiene aquí una curiosa expresión: «Se ha declamado mucho contra el positivismo de las ciudades, plaga que, entre las galas y el esplendor de la cultura, corroe los cimientos morales de la sociedad; pero hay

una plaga más terrible, y es el positivismo de las aldeas, que petrifica millones de seres, matando en ellos toda ambición noble y encerrándolos en el círculo de una existencia mecánica, brutal y tenebrosa».

Galdós rompe, pues, definitivamente el tradicional esquema horaciano, al describir la codicia, sordidez y envilecimiento de los campesinos.

Más adelante volverá sobre este tema, pero en versiones más convencionales e irónicas como, por ejemplo, la del clérigo Polo en *Tormento* (1884), que se ajusta en lo fundamental al esquema clásico pero que peca de insincera y fugaz, o la más irónica aún de *La Incógnita* (1889), en la que al reaparecer el escenario de Orbajosa, se lee en carta de Manolo Infante, desde Madrid, a Equis, en Orbajosa: «No vuelvas más a este Madrid, donde se pierde el candor, y se deshoja al menor soplo la flor de nuestras honradas ilusiones. Equisillo de mis pecados, quédate en esa ruda Orbajosa, entre clérigos y gañanes; búscate una honrada lugareña con buena dote y hacienda de diez o doce pares de mulas, que las hay, yo te aseguro que las hay. Búscala guapa, no digo rolliza, porque lo que es rollizas frescas no las habrás visto nunca. Elige la menos amarilla y fláccida, la que se te figure menos puerca dentro del hinchado armatoste de refajos verdes y amarillos; cásate con ella, hazte labrador, ten muchos hijos, sanotes y muy brutos, vive vida patriarcal y bucólica y no aspires a otros goces que los que te brinden esa ciudad y ese campo, productor de los mejores ajos del mundo».

Isidora Rufete — uno de los más patéticos y conmovedores personajes femeninos creados por Galdós — se mueve, en *La desheredada*, en un Madrid suburbial y sórdido, espléndidamente descrito por el novelista. El hermano de Isidora, apodado *Pecado*, encarna la preocupación galdosiana por la infancia abandonada y sin educación, germen de futuros delincuentes y asesinos.

Galdós inicia con esta novela su etapa realista, y más que realista, naturalista en muchos aspectos, como el mismo autor confesaba en el prólogo que escribió para la tercera edición de *La Regenta* de Alas, en el cual se lee: «Escribió Alas su obra en tiempos no lejanos, cuando andábamos en aquella procesión del *naturalismo*, marchando hacia el templo del arte con menos pompa retórica de la que antes se usaba, abandonadas las vestiduras caballerescas y haciendo gala de la ropa usada en los actos de la vida».

A *La desheredada* siguió una de las más personales y tiernas novelas galdosianas, *El amigo Manso* (1882), en la que siempre se ha visto un posible autorretrato del novelista. El anglicismo mental de Máximo Manso es posiblemente trasunto del vivido por el propio Galdós, el cual supo presentar en esta novela un mundo sencillo sin las sordideces de *La desheredada*, un mundo de apacible clase media, de pedagogos — pues no otra cosa es Manso, con lo cual insiste su creador en el tema de la educación —, tertulias y reuniones familiares.

Por el contrario en *El Doctor Centeno* (1883), Galdós al recoger el hilo novelesco de Celipín, un personaje presentado en *Marianela*, da nueva vida y posibilidades al género picaresco. *El Doctor Centeno* carece de una acción y de un personaje central, ya que junto a Celipín acaparan la atención del novelista y del lector, Alejandro Miquis, el bohemio amo de Centeno, y el clérigo Polo, cuya vida novelesca Galdós ha de perseguir luego en *Tormento* (1884). También aparece aquí en *El Doctor Centeno*, el usurero Torquemada, al que más tarde habrá de dedicar toda una serie de novelas y una última mención, en 1910, en *Amadeo I*.

Con estos recursos, el entramado novelesco galdosiano se hace cada vez más denso, más complejo, verdadera imagen de la vida real, puesto que cada novela no es una entidad aislada sino conectada con otras, y los personajes entran y salen en ellas como dotados de la máxima libertad e independencia.

Tormento es una gran novela, «un paso más — decía CLARÍN — en ese gran arte de la novela de observación... y nos hace penetrar otra vez, y con buen pie,

en esos *interiores ahumados* de que habla Marcelino Menéndez en su notable prólogo a la *Obras completas* de Pereda» [111].

El tema del sacerdote enamorado — tan característico de la literatura del XIX — adquiere en *Tormento* una personal expresión galdosiana. Polo no es un apóstata, o un ser tan repelente como el padre Amaro de Eça de Queiroz, ni tan siquiera un hipócrita ambicioso y soberbio — a lo Julián Sorel — como el Fermín de Pas de *La Regenta*. Es un hombre bueno y hasta caritativo, movido por la pasión violenta e indetenible que le inspira una mujer de débil carácter, Amparo, a la que él llama Tormento.

Un personaje, en cierto modo secundario en esta novela, pasa a protagonista de la siguiente, *La de Bringas* (1884). Con las anteriores compone — advertía CLARÍN — una serie narrativa al estilo de *La Comedia Humana* de Balzac.

Rosalía Pipaón, la esposa de Bringas, es una Emma Bovary más pobre y mezquina que la de Flaubert. Su deseo de aparentar, — y no el romanticismo soñador de la heroína francesa — es el móvil que empuja a todo a esta mujer que vive en los altos del Palacio Real, lo que permite a Galdós describir uno de los más extraordinarios ambientes de todas sus novelas realistas de tema madrileño contemporáneo.

En *Lo prohibido* (1884-85) el tema naturalista de la ley de la herencia, de la transmisión familiar de taras y neurosis, da lugar a un relato en primera persona, una historia de adulterios de signo distinto al de *Fortunata y Jacinta*. Para el protagonista de *Lo prohibido*, el amor adúltero es una obsesión neurótica que al fin le lleva a la muerte.

Al año siguiente, 1886, Galdós inicia la más extensa de sus novelas, *Fortunata y Jacinta*, que había de constar de cuatro partes y que es también otra historia de doble adulterio. Con esta obra Galdós consigue no sólo su más extraordinaria creación, sino también la novela que con *La Regenta* de CLARÍN podemos considerar como las más altas cimas en el arte narrativo de nuestro siglo pasado.

A través de las cuatro extensas partes de *Fortunata y Jacinta* conocemos el Madrid de la Restauración — con sus tiendas maravillosamente descritas — como fondo de una historia que puede parecer reiterativa y monótona — infidelidad de Juanito Santa Cruz a su esposa Jacinta al amancebarse con Fortunata, esposa luego de Maximiliano Rubín; e infidelidades a Fortunata, al regresar intermitentemente al amor por su esposa y, al final, por otra amante —, cuando lo lo cierto es que tan sencilla línea argumental es la que da emoción y sentido a la novela y la que permite una caracterización escrupulosa, exhaustiva, de los personajes que en ella intervienen.

Galdós no ha prescindido de su gusto por los simbolismos, pero los maneja con una técnica distinta a la empleada en su primera época. En *Fortunata* la historia nacional coincide con la particular. Así, en el capítulo II de la segunda parte, *La Restauración, vencedora*, este suceso histórico coincide con el cansancio de Juanito por Fortunata y su vuelta a Jacinta.

Al lado de los personajes principales Galdós hace vivir ante los ojos del lector, asombrados de la poderosa realidad, de la intensa humanidad de los mismos, otros, secundarios si se quiere, pero tan impresionantes como Mauricia la Dura, o tan auténticos como Estupiñá, doña Lupe la de los pavos, los hermanos de Maximiliano Rubín, el farmacéutico Ballester, etc.

De todas formas Galdós no ha prescindido, incluso en esta etapa realista, de su gusto por los tipos cómicos tradicionales y sobre todo por las descripciones caricaturescas. Tal gusto, en mi opinión, podría ser interpretado en función de la tan comentada afinidad o derivación Dickens-Galdós [111 bis]. También el autor del *Pickwick*, pese a su veta realista, gustó de la caricatura completamente irreal. En *Fortunata y Jacinta* (parte 4.ª) cabría recordar descripciones como

la de don Francisco de Quevedo y su esposa, apodada por Ballester *doña Desdémona.*

Al final de la extensa novela, cuando, en el entierro de Fortunata, el farmacéutico Ballester cuenta la historia de esta mujer a Ponce, el crítico literario, Galdós hace una profesión de fe narrativa naturalista, al comentar: «Dijo el eximio sentenciador [esta adjetivación es irónica, claro es] de obras literarias que había allí elementos para un drama o novela, aunque a su parecer, el tejido artístico no resultaría vistoso sino introduciendo ciertas urdimbres de todo punto necesarias para que la vulgaridad de la vida pudiese convertirse en materia estética. No toleraba él que la vida se llevase al arte tal como es, sino aderezada, sazonada con olorosas especias y después puesta al fuego hasta que cueza bien».

Realmente lo que Galdós hizo a lo largo de los cuatro tomos de su novela, fué transcribir «la vulgaridad de la vida» «tal como es», sin más aderezo que la profunda compasión, el poderoso acento de humana piedad que el novelista puso en el relato de estas historias de casadas, que son el más bello ejemplo español de naturalismo novelesco dignificado, de menuda anécdota elevada a categoría de universal humanidad.

Siguió a *Fortunata, Miau* (1888), la novela del cesante, un prodigio de habilidad narrativa que revela la extraordinaria capacidad de Galdós para construir un relato extenso sin apenas argumento. Es impresionante en esta obra la manera con que Galdós introduce, ya en el capítulo I, al lector en el tema, en el ambiente, al describir los personajes, al explicar el porqué del apodo de Miau dado a la familia del cesante Villaamil. ¡Y que visión de Madrid, un Madrid sombrío y triste, en ese mismo primer capítulo!: «Aquí mucho gas y allá tinieblas; acá mucha gente, después soledad, figuras errantes. Pasaron por calles en que la gente, presurosa, apenas cabía; por otras en que vieron más mujeres que luces; por otras en que había más perros que personas»

Miau es la verdadera epopeya de la pobreza. Decía CLARÍN: «Una de las cosas más reales de España es la pobreza; pintarla con toda su corte de apuros, sordidez, bambollas, disimulos, envidia, codicia, esperanzas, caídas y desesperaciones, es tan oportuno, útil y patriótico como describir las glorias de Zaragoza y Gerona» [112].

De 1888 es también *La incógnita*, novela en forma epistolar, completada luego en *Realidad* (1889), relato en forma dialogada, teatral. La muerte de Federico Viera es *La incógnita.* Esta primera novela ofrece, a través de las cartas que desde Madrid escribe Manolo Infante a un amigo en Orbajosa, las diferentes interpretaciones — perspectivas — que de esa muerte se han dado, coincidentes las más en presentarla como un crimen. En *Realidad* Galdós nos describe a través de la objetividad del diálogo, de su contextura dramática, la verdadera explicación del suceso: un suicidio. La misma historia de adulterio aparece narrada de dos maneras en las dos obras. Es un doble juego perspectivístico: en *La incógnita*, visión del problema desde fuera, desde el enfoque social; en *Realidad*, visión de ese mismo problema desde dentro — desde las almas de los personajes que conocemos a través de sus palabras, de sus monólogos —, es decir, desciframiento del enigma planteado en la anterior novela.

En *Realidad* Galdós inició — según Alas — una nueva etapa novelesca caracterizada por el empeño psicológico-ético. En esta novela Alas censuraba la inverosimilitud de los monólogos de los personajes y echaba de menos lo que hoy — después de Joyce, sobre todo — llamamos el monólogo interior. La inverosimilitud censurada por CLARÍN no nos parece hoy tan condenable, cuando en nuestro tiempo, dramaturgos, como O'Neill en *Extraño interludio*, no han vacilado en servirse de un recurso próximo al de Galdós en *Realidad*, es decir, el permitirnos oir no sólo lo que los personajes dicen, sino también lo que piensan en sus adentros.

CLARÍN citaba a Bergson *(Essai sur les donnés inmediates de la conscience)* para censurar en *Realidad* la corrección lógica y formal de los monólogos de los personajes, cuando lo cierto es que — curiosa anticipación clariniana del monólogo interior caótico a lo Joyce — «pensamos muchas veces y en muchas cosas sin hablar interiormente, y otras veces hablándonos con tales elipsis y con tal hipérbaton, que, traducido en palabras exteriores este lenguaje, sería ininteligible para los demás» [113].

En 1889, también, Galdós inicia la serie de *Torquemada* con un relato breve — un *cuento*, decía Alas —, titulado *Torquemada en la hoguera*, posiblemente el mejor dentro de su patética brevedad. Galdós abre el relato — y con él toda la serie dedicada a este gran usurero, cuyo nombre revela simbólicamente su condición de gran torturador de las almas del prójimo — con una especie de paródica invocación épica: «Voy a contar como fué al quemadero el inhumano que tantas vidas infelices consumió en llamas».

El hijo del usurero — prodigio de inteligencia, que incide en lo patológico — muere de meningitis, ante la atroz desesperación de su padre que tardíamente quiere, a fuerza de buenas obras, obtener de los poderes celestiales la salvación de la vida del niño.

Galdós continua la serie *Torquemada* — que CLARÍN decía podía llamarse «Historia natural y social de un avaro plebeyo, bajo la restauración alfonsina» — con *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el Purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895). El encumbramiento social del usurero, una vez que contrae matrimonio, va unido a una curiosa evolución de su lenguaje, ingeniosamente estudiada por Galdós. El personaje, sin embargo, pierde la humanidad que tenía en *Torquemada en la hoguera* y se convierte un poco en caricaturesco *figurón*.

Entre el primer relato y los restantes apareció (1890-91) *Ángel Guerra*, otra extensa novela galdosiana que, indudablemente, figura entre las más bellas y conmovedoras. Contra lo que Alas creía al estimar que esta obra no podía competir con *Gloria*, *Marianela* y *Doña Perfecta*, hoy, para nuestro gusto, *Ángel Guerra* figura entre las más altas creaciones novelescas de Galdós, por el sentimiento espiritual y cristiano que informa el conflicto ideológico del protagonista, impulsado a la mística desde su amor por Leré, al que sirve de marco el ambiente, espléndidamente captado, de la ciudad de Toledo. Si comparamos esta obra con *La catedral* de Blasco Ibáñez, ambientada también en Toledo, veremos la profunda distancia que hay entre el noble arte de Galdós y el periodismo demagógico del escritor valenciano. El clero catedralicio que Galdós presenta en *Ángel Guerra* no tiene ya nada que ver con los figurones clericales de *Doña Perfecta* [114].

El tema del doble — el de *La sombra* — reaparece ahora con un nuevo sentido en las alucinaciones de Ángel Guerra. Galdós, que tan dado fué siempre a los temas de visiones, de personajes epilépticos, neuróticos o alucinados, insiste ahora en estos motivos, ligados aquí al equivocado fervor místico del luchador Ángel Guerra, criatura tan entrañablemente galdosiana como antes lo fué Máximo Manso.

En *Tristana* (1892) vuelve a aparecer la figura tradicional de don Juan en el don Lope, tutor de la protagonista. Un don Juan viejo y obseso en el que el conquistar se convirtió más en manía que en otra cosa. Una curiosa especie de don Juan desdonjuanizado, muy XIX, un «don Juan en decadencia, quitándose las botas y poniéndose las zapatillas». La novela, no lograda en su conjunto, escrita tal vez con precipitación y desgana, tiene sin embargo un aire moderno: seres insignificantes, vencidos por la desgracia y el fracaso, que se resignan al mismo — la cojera de Tristana, el fin de sus amores con el pintor Horacio — y viven suavemente la rutina de sus opacas existencias.

Del mismo año que *Tristana* es *La loca de la casa*, otra novela dialogada, teatral, que Alas ligaba por el tema a *Ángel Guerra* viendo en ambas «grandes paráfrasis de la fábula del *León enamorado*».

De 1895 son dos novelas, *Nazarín* y *Halma*, en las que, en cierto modo, con nuevos personajes y motivos, Galdós insiste en la temática espiritual y cristiana de *Ángel Guerra*.

Nazarín es la historia de un sacerdote que trata de vivir a la letra la moral evangélica de desprendimiento y caridad, una especie de Quijote a lo divino que Galdós coloca dentro de una acción casi picaresca por los ambientes y los tipos. El capítulo I de la obra, con la descripción de la posada de la tía *Chanfaina* en los suburbios de Madrid — estampa agria y solanesca —, es quizá de lo mejor que salió de la pluma del autor.

Nazarín, acompañado de unas rameras redimidas por su ejemplo, acaba siendo prendido por la guardia civil — en escena que, deliberadamente, pretende recordar el prendimiento de Nuestro Señor — y concluye en la cárcel.

Esta acción se reanuda en *Halma*. La figura de la condesa de Halma, protectora de Nazarín, alma ardiente y caritativa como la de él mismo, quijotizada también por su ejemplo, ocupa ahora la atención del narrador en una novela en la que — ¿resonancia cervantina? — se habla de *Nazarín* como libro que los personajes leen, de manera semejante a lo que ocurre con el primer *Quijote*, comentado y leído en la segunda parte.

En estas dos novelas se ha querido ver una posible influencia de la literatura rusa y concretamente de Tolstoy. Galdós, en el capítulo II de la tercera parte de *Halma*, negó tales influencias, al decir por boca de un periodista que ha hablado en la carcel con Nazarín: «Pues ayer — manifestó el vivaracho — le interrogué yo sobre eso del *rusismo*. Se mostró sorprendido, y me dijo que sus actos son la expresión de sus ideas, y éstas le vienen de Dios; que no conoce la literatura rusa más que de oídas, y que siendo una la Humanidad, los sentimientos humanos no están demarcados dentro de secciones geográficas, por medio de líneas que se llaman fronteras [...] Él no mira más que a lo fundamental, por dónde viene a encontrar naturalísimo que en Oriente y Occidente haya almas que sientan lo mismo, y plumas que escriban cosas semejantes».

El mundo mísero, el Madrid de suburbios que aparecía en los primeros capítulos de *Nazarín* alcanza su más bella y lograda expresión novelesca en 1897, en *Misericordia*, la novela de la mendicidad madrileña, una de las mejores obras de Galdós, rebosante de auténtica ternura. Creo significativo, a este respecto, la increíble abundancia de diminutivos que presenta esa novela; diminutivos aplicados a acciones, objetos o personas, sobre todo a la compasiva Benigna y al pobre mendigo moro y ciego a quien ella protege y acompaña. Esos diminutivos dan a la novela un tono afectivo, familiar y tierno: *una palanganita*, *en cuantito que*, *un socorrito*, *cariñito*, *lo primerito que vió*, *todita la tarde*, *morito*, *dormidita*, etc. Pérez Galdós emplea tales diminutivos para matizar su profunda piedad. Así, es frecuente que al describir a la generosa Benigna y al moro juntos, los presente como *bien abrazaditos* o *sentaditos*, etc.

Misericordia es la obra de la literatura española posiblemente más cargada de diminutivos, como conviene a lo entrañado en el título, a la constante ternura que desbordan sus páginas y que se hace ostensible a través de ese aspecto de su lenguaje.

En su última etapa Galdós insiste en la forma dialogada, dramática, para sus novelas. En este tiempo su vocación teatral — la de su juventud — renace, rebrota poderosamente y se manifiesta en la novela cada vez con más insistencia. En el prólogo de *El abuelo*, *Novela en cinco jornadas* (1897), adaptada luego al teatro — como *Realidad*, o *La loca de la casa* — por el propio Galdós, éste pretende justificar el porqué de haber empleado otra vez «el sistema dialogado»

que «nos da la forja expedita y concreta de los caracteres», y con ello más sensación de vida real.

El tema — ligado al de *El rey Lear* — y la contextura de *El abuelo* son más teatrales que novelescos, y si Galdós cree haber escrito una novela es porque, según dice en el prólogo, novela «es todo lo que pertenece al reino infinito del arte [...]. En toda novela en que los personajes hablan late una obra dramática. El teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la novela moderna constituye acciones y caracteres». Y cita el *Ricardo III* de Shakespeare y *La Celestina* de Rojas.

En *Casandra* (1905), otra novela dialogada de técnica y énfasis cada vez más teatrales, con un tema que se acerca al de *Doña Perfecta* y en el que renacen los molestos simbolismos y las rigideces ideológicas de la primera época, Galdós no oculta ya sus preferencias por el teatro: «Al cuidado de sus hermanas mayores, *Realidad* y *El abuelo* — advierte en el prólogo — sale al mundo esta *Casandra*, como aquéllas *novela intensa* o *drama extenso*, que ambos motes pueden aplicársele. No debo ocultar que he tomado cariño a este subgénero, producto del cruzamiento de la novela y el teatro, dos hermanos que han recorrido el campo literario y social, buscando y acometiendo sus respectivas aventuras, y que ahora fatigados de andar solos en excesiva independencia, parece que quieren entrar en relaciones más íntimas y fecundas que las fraternales. Los tiempos piden al teatro que no abomine absolutamente del procedimiento analítico, y a la novela que sea menos perezosa en sus desarrollos y se deje llevar a la concisión activa con que presenta los hechos humanos el arte escénico».

En *La razón de la sinrazón (Fábula teatral absolutamente inverosímil)* (1915), Galdós une a la forma dialogada la temática fantástica y alegórica que en sus últimos años le obsesionó y que informó también otra de sus últimas novelas, *El caballero encantado*, *Cuento real... inverosímil* (1905). Es la misma tendencia que se percibe en los últimos episodios de la quinta serie.

Tal fué el crecimiento y el desarrollo de la novelística galdosiana, visto en muy rápida ojeada general. Una novelística, un conjunto de obras, que en calidad y cantidad apenas admite parangón en nuestra literatura, y que justifica lo exacto de esa repetida afirmación que coloca a Galdós como nuestro primer novelista después de Cervantes. En el panorama de la novela europea del XIX, junto a escritores de la talla de Dickens y Balzac, puede legítimamente colocarse hoy al autor de *Fortunata y Jacinta*.

El naturalismo en la teoría y en la práctica: Emilia Pardo Bazán

En esa «procesión del naturalismo» a que Galdós aludía en su prólogo a *La Regenta* de Alas, habría indudablemente que situar en su vanguardia a doña EMILIA PARDO BAZÁN (1852-1921). Nació ésta en La Coruña, hija única de los condes de Pardo Bazán. En la autobiografía que puso al frente de la primera edición de *Los Pazos de Ulloa* nos habla la escritora de sus lecturas infantiles: Homero, la *Biblia*, el *Quijote*, etc.

Contrajo matrimonio en 1868 con don José Quiroga. El hijo, Jaime Quiroga Pardo Bazán — en recuerdo del cual escribió la autora el poema *Jaime* — cultivó la literatura de viajes — *Notas de un viaje por la Italia del Norte* —, grata también a su madre: *Cuarenta días en la Exposición*, *Por la Europa católica*, *Al pie de la torre Eiffel*, *Por Francia y por Alemania*, etc.

No logró doña Emilia, condesa de Pardo Bazán, su pretensión de entrar en la Real Academia Española, pero sí la de ser nombrada consejero de Instrucción pública y la de que se le concediese en la Universidad de Madrid una cátedra de literaturas neolatinas.

Falta aún el estudio que haga justicia al talento, sensibilidad y buen decir de la Pardo Bazán en sus obras de crítica literaria. No es que carezcan de errores, apasionamientos y manías, pero en general sus juicios son certeros y muy actuales. La Pardo Bazán creó una revista redactada toda por ella, con el título — tomado a Feijóo, otro ilustre gallego — de *Nuevo Teatro Crítico*. En sus páginas publicaba la Pardo Bazán cuentos suyos, artículos, reseñas de libros, etcétera. Apreciaciones críticas como las sugeridas, por ejemplo, por las obras de Alarcón conservan validez y actualidad.

Idénticas cualidades se perciben en obras de más empeño como los varios tomos dedicados a *La literatura francesa moderna*, repletos de aciertos y de lectura interesante incluso hoy día. A través de esa literatura francesa — tan seguida e imitada (Zola, los Goncourt) por la Pardo Bazán — llegó a su conocimiento la novela rusa. El libro *La revolución de la novela en Rusia* recoge las conferencias que sobre ese tema dió la escritora en el Ateneo de Madrid. Podrá acusársela — como se hizo — de mimética y *snobista*, pero lo cierto es que en una época en que Valera desdeñó o infravaloró tal novela rusa [115], la actitud y la intuición de la Pardo Bazán no pueden dejar de sorprender. La verdad es que los críticos y escritores de su siglo parece que no supieron perdonarle el ser mujer e inteligente, y no desperdiciaron ocasión de reprocharle su mimetismo snobista — cierto por otra parte — y su prurito pedante de querer estar al día en toda novedad artística, literaria, y de vuelta de ella, una vez que caducó en el extranjero, es decir, en Francia, para la Pardo Bazán.

Esto puede ayudarnos a entender el porqué la escritora gallega pasó, de apasionada defensora del naturalismo, a una actitud crítica, teñida de cierta hostilidad y coincidente con el cultivo de nuevas modalidades novelescas, en una etapa de signo distinto.

Dirigió la Pardo Bazán una «Biblioteca de la Mujer», en la que publicó obras tan dispares — índice de su universal curiosidad — como la *Vida de la Virgen María* de sor María de Agreda, *La esclavitud femenina* de John Stuart Mill, las *Novelas* de María de Zayas, la *Instrucción de la mujer cristiana* y el *Tratado de las vírgenes* de Juan Luis Vives, etc.

Cultivó con fortuna la evocación histórica en *San Francisco de Asís* (1882), una de las obras más populares y leídas de la Pardo Bazán, y en la que su lenguaje — plástico, colorista y fastuoso, a lo Goncourt — encontró las máximas posibilidades de lucimiento.

De la prosa de la Pardo Bazán decía *Clarín*, a propósito de *La Tribuna:* «La señora Pardo Bazán es, de todos los novelistas de España, el que más pinta; en sus novelas se ve que está enamorada del color y que sabe echar sobre el lienzo haces de claridad, como Claudio Lorena». Tal plasticidad estuvo primeramente puesta al servicio de la pretendida verosimilitud fotográfica del naturalismo, y más adelante al de una intención modernista que ofrece cierto interés en *La Quimera*.

En los artículos que constituyeron luego el libro *La cuestión palpitante* — prologado por *Clarín* — la Pardo Bazán se esforzó en demostrar que el naturalismo no merecía los ataques y condenas de que era objeto. Por el contrario era un movimiento literario adecuado a la índole y tendencias del genio español. Nada nuevo suponía tal movimiento en última instancia, y la Pardo Bazán buscaba sus precedentes no sólo en la literatura realista española de los siglos de oro, sino incluso en la *Biblia*, en Dante y Homero. Ni tan siquiera el término, la palabra *naturalismo*, podía considerarse una novedad. No se trataba, según la Pardo Bazán, de una invención de Zola, sino que ya había sido usada por Taine y Montaigne.

Sin necesidad de remontarse a tan lejanos precedentes, podían buscarse otros más próximos. A los ojos de algunos críticos del XIX, el naturalismo era un

movimiento literario entrañado ya en el romanticismo, en él latente y de él consecuencia, por más que, aparentemente, el naturalismo funcionase como una reacción antirromántica.

La Pardo Bazán, que alguna vez vió en el naturalismo una especie de retorno al clasicismo, en otras ocasiones, al fijarse en el gusto de los escritores románticos por los bajos fondos, las sordideces y miserias de la vida cotidiana, y en su tendencia a la sublimación literaria de lo feo y lo grotesco, señaló cómo «con tales apotegmas el realismo tenía la puerta abierta». Por eso, también Menéndez Pelayo pudo decir del naturalismo que no era más que «las heces del romanticismo degenerado y pedestre».

Al huir de las exageraciones románticas, los naturalistas cayeron en otras nuevas exageraciones, tanto en lo que se refiere al contenido y temática de las obras — desorbitación de lo sórdido, de lo fisiológico, de los valores estrictamente materialistas —, como al lenguaje, a los procedimientos de descripción de ambiente y caracterización de los personajes.

Escritores como Flaubert o Alas en España expresaron en sus obras — por ejemplo en *La educación sentimental* y en *Su único hijo*, respectivamente — lo que de prolongación y pugna hay en el sucederse de romanticismo y naturalismo. A finales del XIX una nueva concepción del mundo — derrumbamiento de viejas creencias e instauración de otras nuevas — trae consigo una nueva modalidad literaria. En el concreto género de la novela, el movimiento renovador supuso el que los narradores, deslumbrados por el prestigio de las ciencias naturales, no lo fiasen todo al instinto y a la imaginación. La novela tuvo en ese momento algo de problema y de ser vivo, estudiable, descomponible, reducible a cálculo y programa. Con nuevos objetivos y nuevas intenciones el narrador naturalista aspiró a crear nuevas técnicas.

Realmente lo que crea — pienso sobre todo en la Pardo Bazán — es una retórica más, que no supera las anteriores ni acaba con los convencionalismos, sino que los prolonga y reduplica en ciertos casos [116].

Las pretensiones científicas del naturalismo pueden percibirse en los solos títulos de algunos capítulos del libro de la Pardo Bazán sobre el *Naturalismo francés*. Allí se leen epígrafes como estos: *El fondo filosófico del naturalismo*, *La ley de la herencia*, *La pretensión científica en el arte de Zola*, *Coincidencias de Zola y Brunétiere en buscar la base científica*, etc.

La Pardo Bazán no sigue ciegamente el programa y el método zolesco. Si, en ocasiones, acepta tesis más o menos veladamente naturalistas, y atiende a los factores de la herencia, las neurosis, etc., su naturalismo en líneas generales es más de forma que de contenido. Tal paradoja quedó explicada en un juicio de Zola recogido por la propia novelista: «Lo que no puedo ocultar es mi extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante, y a la vez naturalista, y me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario [117]».

Fijándose en este caso y en el de Pereda, *Clarín* comentaba en un artículo, recogido luego en *Sermón perdido*, que mientras la escritora gallega y el montañés, católicos y tradicionalistas, cultivaban el naturalismo escribiendo novelas excelentes, los liberales no componían más que obras pésimas.

El catolicismo de la Pardo Bazán — bien patente en su *San Francisco de Asís* — no impidió, sin embargo, el que algunos de sus *Cuentos sacro-profanos* — especialmente *La sed de Cristo*, publicado en 1893 en «El Imparcial» — provocaran un cierto escándalo. Ya antes, en 1890, *Clarín* había dudado irónicamente de la sinceridad del catolicismo literario de la escritora gallega: «Doña Emilia pretende hacer con el arte cristiano lo que su amigo Goncourt con el Japón... En mi sentir, es el de doña Emilia un espíritu *laico* por excelencia...» [118].

En realidad no hay que hacer demasiado caso a *Clarín*. Sus relaciones lite-

rarias con la Pardo Bazán fueron más bien tirantes y agrias, pese a haber prologado en un tiempo *La cuestión palpitante*. Incluso cabría sospechar que en tal tirantez entrase el hecho de que — como varias veces denunció Alas — la Pardo Bazán se apropiase de la definición del naturalismo como «un oportunismo más», que *Clarín* había dado en ese prólogo, y que fué bastante aireada una vez que tal movimiento comenzó a declinar y a pasar de moda.

La primera novela extensa que doña Emilia publicó fué *Pascual López, autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879), sin apenas asomos naturalistas, a no ser que queramos verlos en el excesivo detallismo de algunas descripciones. En el capítulo III de la novela aparece un personaje, don Víctor de la Formoseda, que luego encontraremos convertido en el tipo de hidalgo arruinado en *Los Pazos de Ulloa*. Es una técnica semejante a la de Galdós, ésta de pasar personajes de una novela a otra para así trabarlas todas a imitación de la vida.

En *El viaje de novios* (1881) sí hay naturalismo ya, y hasta excesivo, en cierto modo. En el prólogo habla la autora del naturalismo francés en términos que suponen un preludio de la posterior *Cuestión palpitante*. La trama es más bien romántica, como romántico es el protagonista, Ignacio Artegui: «Tenía las facciones bien dispuestas, pero encapotadas por unas nubes de melancolía y padecimiento, no del padecimiento físico que destruye el organismo, pega la piel a los huesos, amojama las carnes y empaña o vidría el globo ocular, sino del padecimiento moral, o mejor dicho, intelectual, que sólo hunde algo la ojera, labra la frente, empalidece las sienes y condensa la mirada, comunicando a la vez descuido y abandono a los movimientos del cuerpo».

Para llegar a un retrato hecho con los tópicos usuales del tipo romántico, melancólico y pesimista, la Pardo Bazán se sirve de un ingenuo rodeo en el que aparecen incluídos los síntomas de un padecimiento físico. Sin esta apoyatura debió creer la escritora que la semblanza perdería verosimilitud. De esta otra forma, con piel, huesos, globo ocular, ojeras, sienes pálidas, el lector sabe a qué atenerse, por lo menos en la intención de la novelista, ya que el resultado es, pese al lujo de *datos físicos*, un *cliché* inequívocamente romántico.

Un viaje de novios es posiblemente uno de los relatos de la Pardo Bazán más recargados de *datos físicos*. Parece como si la escritora los hubiera creído imprescindibles en lo que era su primer tanteo narrativo de signo intencionadamente naturalista. Abundan los enfermos y las descripciones de enfermedades: los trastornos hepáticos de Miranda, la tuberculosis de Pilar González, etc

Vino luego *La Tribuna* (1883), decididamente naturalista, la más próxima a la manera zolesca. Doña Emilia Pardo Bazán debió escribirla casi para completar en la práctica su defensa teórica del naturalismo en *La cuestión palpitante*. En el prólogo que puso a la primera edición de *La Tribuna* la calificó — según la usanza naturalista — de *estudio de costumbres locales*, situándola, pues, en la línea documental, científica, que Zola había propugnado. En el mismo prólogo, aparte de insistir la autora en cómo vió de cerca al pueblo cuando trazó esos *estudios*, se refiere también al *método de análisis implacable* que el arte moderno impone, recayendo así en la terminología y las pretensiones de los naturalistas franceses.

Claro indicio del ostentoso naturalismo de *La Tribuna* es la técnica empleada por la Pardo Bazán en la titulación de los capítulos, reveladora de su condición de *estudios* o *documentos*. Recuérdense, por ejemplo, los tres primeros: I, *Barquillos;* II, *Padre y madre;* III, *Pueblo de su nacimiento*, o el XXXVI, *Ensayo sobre la literatura dramática revolucionaria*, etc. La Pardo Bazán tiende a ensamblar esos capítulos de una manera objetiva, documental, ofreciéndolos como pequeños conjuntos orgánicos que, en apariencia, apenas presentan conexión unos con otros.

La Tribuna, historia de una mujer del pueblo, la cigarrera Amparo, conver-

tida en revolucionaria y arengadora de masas, está realizada con arreglo a los cánones — y tópicos — del flamante naturalismo novelesco. El *dato físico* aparece insistentemente manejado, muchas veces en función de una determinada circunstancia social, oficio, profesión, trabajo, etc. Siendo *La Tribuna* una novela de ambiente proletario, encuentra la Pardo Bazán abundantes ocasiones para componer estampas caracterizadas por esa tendencia a lo que podríamos llamar *fisiología socializada*. Vésae, por ejemplo, esta de la fabricación de barquillos: «El que viese aquellos cañutos dorados como las ilusiones de la niñez, no podría figurarse el trabajo ímprobo que representaba su elaboración. Mejor sería manejar la azada y el pico, que abrir y cerrar sin tregua las tenazas abrasadoras, que además de quemar los dedos, la mano y el brazo, cansaban dolorosamente los músculos del hombro y del cuello. La mirada siempre fija en la llama se fatigaba; la vista disminuía; el espinazo, encorvado de continuo, llevaba a puros esguinces la cuenta de los barquillos que salían del molde. ¡Y ningún día de descanso! No pueden los barquillos hacerse de víspera; si han de gustar a la gente menuda y golosa conviene que sean fresquitos. Una nada de humedad los reblandece».

En conexión con descripciones como esta, figuran también las que podríamos llamar *lecciones de cosas*. Discúlpese esta irónica denominación, en gracia a su añeja sugerencia. Veáse, por ejemplo, la fabricación de cigarros en *La Tribuna:* «Primero era preciso extender con sumo cuidado, encima de la tabla de liar, la envoltura exterior, la epidermis del cigarro y cortarla con el cuchillo semicircular trazando una curva de quince milímetros de inclinación sobre el centro de la hoja para que ciñese exactamente el cigarro, y esta capa requería una hoja seca, ancha y fina, de lo más selecto, así como la dermis del cigarro, el *capillo*, ya la admitía de inferior calidad, lo propio que la tripa o *cañizo*. Pero lo más esencial y difícil era rematar el puro, hacerle la punta con un hábil giro de la yema del pulgar y una espátula mojada en líquida goma, cercenándole después el rabo de un tijeretazo veloz».

Lecciones de cosas como estas, las encontramos no sólo en *La Tribuna* sino también en otras novelas de la Pardo Bazán. Hoy pueden parecernos ingenuas, pero quizás en su tiempo eran, para algunos lectores, algo así como el certificado garantizador de que se observaba y practicaba una técnica documental, capaz de hacer de un relato de ficción algo más que un entretenimiento al alcance de cualquiera.

A *La Tribuna* siguió, en 1884, *El Cisne de Vilamorta*, relato con el que parece como si la autora hubiera querido buscar una compensación romántica al sórdido naturalismo de la anterior novela. Pero el romanticismo de *El Cisne* — un poeta provinciano, así apodado — es un pleno fracaso, una constante lucha contra la dura realidad. La Pardo Bazán se ceba en los efectos de contraste al presentar, por ejemplo, al poeta Segundo interrumpido, mientras recita versos de Bécquer, por las soeces expresiones de unos arrieros o — resonancia cervantina — por la embestida de unos cerdos.

De 1886 es la que suele ser considerada mejor obra de la Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, seguida de su segunda parte, *La Madre Naturaleza* (1887). Las dos obras componen una especie de breve ciclo narrativo, pero, a la vez, pueden ser consideradas como obras independientes y desde luego leíbles sin apenas necesidad de conexión.

En el primer relato presenta la autora, en un ambiente de desmesurada violencia y barbarie, el desafortunado matrimonio de don Pedro, marqués de Ulloa, con su prima Herminia, de la que tiene una niña. Matrimonio desafortunado porque el marqués es un ser rudo y embrutecido que tiene en su casa, en los pazos, conviviendo con él, como criada, a Sabel, antigua manceba suya de la que tuvo un hijo. El padre de la moza, Primitivo — verdadero dueño de la man-

MARCELINA (NUCHA)

sión y de las propiedades de los Moscosos —, permite y favorece la ruina de su amo. La descripción de unas elecciones en las que el marqués sufre una amarga derrota y, a consecuencia de las cuales, en venganza, Primitivo muere asesinado, está hábilmente mezclada a la dramática acción central, que concluye con la muerte de la abnegada Herminia. En tal acción desempeña un papel importante el sacerdote don Julián, con cuya descripción se abre la novela, cuando cabalga en busca de los pazos. Aparte de servirse la Pardo Bazán de este personaje como de espectador del drama, casi siempre en escena, le confía asimismo el papel de amigo y admirador entusiasta de Herminia, por la que siente un afecto tan grande que, incluso, da lugar a la injusta y maligna murmuración. Julián es, además, el elemento de continuado contraste, junto con Herminia, que la autora maneja para hacer resaltar la violencia, la barbarie del ambiente y de los restantes personajes.

En *La Madre Naturaleza* el conflicto dramático viene dado por el amor de Manuela — hija de don Pedro y Herminia — y Perucho — habido por el marqués con Sabel —, los cuales ignoran por completo que son hermanastros. Lo descubre todo el tío de la muchacha, Gabriel, que tiene en el relato un papel equivalente al de Julián en *Los Pazos*. Al ser descubierto el involuntario amor incestuoso, estalla la tragedia. Perucho se marcha y Manuela expresa su decisión de entrar en un convento. Gabriel, que proyectaba casarse con su sobrina, culpa y acusa de todo a la naturaleza, y la califica de madrastra más que de madre.

Para el padre Blanco García el tema de *Los Pazos* era el de «la descomposición de los antiguos organismos sociales». La novela vendría a ser, entonces, el relato de la degeneración de una progenie, la de la casa gallega de los Moscosos. Algo así como si la tesis zolesca de los *Rougon-Macquart* se apretara en un solo volumen.

Puede que, sin embargo, resulte más útil enfocar temáticamente la novela desde otro ángulo, reducible también a las preocupaciones naturalistas. Me refiero a la consideración de *Los Pazos de Ulloa* como un estudio de ambiente, en el que el protagonista fundamental fuera un paisaje bárbaro y violento, el de una tierra gallega presentada como marco de las más elementales y primitivas pasiones. Hombres y naturaleza se explican mutuamente, de manera semejante a lo que ocurre con algunos de los más crueles y característicos *Cuentos de la tierra*, de la Pardo Bazán, entroncables temáticamente con *Los Pazos*. Esta relación de paisaje y ser humano, de tierra y de hombres fusionados trágicamente, se hace más intensa aún, en un sentido determinista, en *La Madre Naturaleza* que, así concebida, representa la exacerbación naturalista de la posible tesis entrañada en *Los Pazos*. Si en este relato muchas de sus violencias y sus pasiones parecen encontrar su explicación en la fisonomía del paisaje circundante, en *La Madre Naturaleza* el paisaje ya no es sólo un resonador pasional, un marco aclarador de las acciones humanas, sino, sobre todo, un ser omnipotente y terrible que vive e influye con su vida en la de las criaturas humanas a él sometidas, de él hijas.

La Madre Naturaleza enlaza, por su contenido determinista, con *Insolación* (1889), novela corta que viene a ser una variante del mismo tema. El sol abrasador sobre la madrileña estampa de la romería de San Isidro es el móvil que pone en marcha un proceso erótico. La tesis determinista de *La Madre Naturaleza* admite, pues, esa traslación geográfica que supone transportar un incidente amoroso desde la húmeda tierra gallega — una tierra gallega, sin embargo, *tropicalizada* por imitación de *Pablo y Virginia* — a la seca estepa madrileña, manteniendo la presencia del sol como acicate pasional de uno y otro conflicto.

El capítulo con que se abre *Los Pazos de Ulloa* es antológico y contiene algunas de las mejores páginas novelescas que se escribieron en España, en el pasado siglo. Al introducir la Pardo Bazán al padre Julián en el tremendo mundo de

Los Pazos, introduce también al lector en una atmósfera novelesca que, por su densidad y su violencia, casi haría pensar en unas *Cumbres borrascosas* gallegas.

Julián llega de noche a *Los Pazos*, en plena oscuridad, plástica y simbólica expresión de la negrura de las almas y de las pasiones. Los toques descriptivos refuerzan a cada instante las imágenes de tinieblas. Después, en el interior de la casa, ya desde el capítulo II y luego a lo largo de toda la novela, Emilia Pardo Bazán maneja con obsesiva insistencia el efecto simbólico de lo enorme, de lo desmesurado. Todo en los pazos es grande hasta la hipérbole. Habitaciones, corredores, objetos e incluso los mismos seres humanos que viven en este ambiente se caracterizan por la desmesura. La Pardo Bazán construye un mundo primitivo y elemental en el que todo es enorme. La enormidad física no es sino trasunto de la de las pasiones.

La Madre Naturaleza ofrece el interés de ser algo así como una versión naturalista de un tema literario, clásico en *Dafnis y Cloe*, y romántico en *Pablo y Virginia*. De una y otra obra se perciben ecos y referencias en la de la Pardo Bazán [119].

En muchos pasajes *La Madre Naturaleza* se acerca más a la obra de Longo que a la de Saint-Pierre. El desarrollo y descubrimiento de la pasión amorosa entre Perucho y Manuela, matizado de continuas alusiones sensuales ya desde las primeras páginas del relato, la deliberada resonancia pagana que se percibe siempre en torno a ese amor, y, sobre todo, la escena de la siesta en el castro, recuerdan el idilio de Longo.

En *Pablo y Virginia* no se encuentra nunca una nota de tan intensa sensualidad como la de esas páginas de *La Madre Naturaleza*. Las preocupaciones filosóficas, roussonianas de Saint-Pierre le hacen dar a su relato un tono muy distinto del de Longo, por más que de él proceda. Por el contrario, la Pardo Bazán busca no tanto el matiz sentimental como el fisiológico, el impacto de un ardiente estío gallego en la sensibilidad de dos adolescentes.

Si a la dependencia que esta novela ofrece con relación a las de Longo y Saint-Pierre, se añade el que la autora manejó, con cierta conciencia, un tema trágico, tan cargado también de resonancias literarias como es el del incesto, se comprobará el gran artificio del relato.

En *Una cristiana* y su continuación *La prueba* (ambas de 1890) trató la Pardo Bazán un tema idealista, pero sin prescindir de los inevitables soportes y tópicos del naturalismo. Carmen Aldao es la mujer ejemplar que, casada con un hombre al que no ama y que incluso le produce repugnancia física, llega a vencer todas las dificultades y triunfa en la máxima prueba a que su fortaleza y caridad cristiana se ve sometida, al contraer su marido la terrible enfermedad de la lepra. En la descripción de ésta la Pardo Bazán no pudo evitar su tendencia a la acumulación de datos físicos. El narrador y protagonista, Salustio, sobrino del marido de Carmen y enamorado de ésta, charla, al final de *La prueba*, con un amigo al que ha dejado la autobiografía que ha ido escribiendo. El amigo le aconseja que, de publicar tales memorias, suprima lo referente a la enfermedad de su tío. «Créeme: al público no le gustan las descripciones brutalmente naturalistas, y cuanto más a lo vivo las dibujes, más antipáticas le serán. No obligues al que haya de leerte a oler un frasquito de sales, ni hagas que las señoras nerviosas cierren tu libro sin acabarlo.»

El texto es interesante por señalar tal vez el gusto de la época, cuando el naturalismo excesivo o estaba pasando de moda o nunca lo había estado del todo.

Como quiera que sea es evidente que la Pardo Bazán comienza a estar de vuelta de tal tendencia e imprime un nuevo sesgo a sus novelas, claramente perceptible, años después, en *La Quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908). La primera es una expresión del «modernismo», visto por la Pardo Bazán. Un mo-

dernismo que no necesitaba inspirarse directamente en Rubén, puesto que venía gestándose apoyado en la admiración por los Goncourt y en el gusto por los temas exóticos, las «japonerías», el color, etc.

Alonso Zamora Vicente en su estudio de las *Sonatas* de Valle-Inclán, en el capítulo *Aristocracia* dice: «Para el modernismo uno de los mejores y más eficaces remedios contra el vulgarismo realista es la presentación de personajes y ambientes refinados» [120].

Creo que esto conviene perfectamente a lo que la Pardo Bazán intentó hacer en *La Quimera*, la novela de un pintor, del mundo del arte y de la alta sociedad madrileña y francesa. Más que de la verdad de los ambientes, la Pardo Bazán gusta ahora, como todo escritor modernista, de la belleza de los mismos. No importa tanto la realidad fotográfica como la exquisitez decadente de la decoración, el mobiliario, los objetos, los ademanes.

Aún habría que citar otras novelas extensas y breves de la Pardo Bazán como *El saludo de las brujas*, *La piedra angular*, *Morriña*, *Bucólica*, etc., aparte de sus numerosos cuentos — más de quinientos —, dispersos en revistas o recogidos en series: *Cuentos de la tierra*, *Sacroprofanos*, *de Navidad y Reyes*, *de amor*, *trágicos*, *dramáticos*, etc.

En este género Emilia Pardo Bazán no tiene realmente rival en nuestras letras del XIX. Es verdad que, por ejemplo, *Clarín* o Palacio Valdés tienen algunos relatos superiores a los de la escritora gallega, pero el conjunto de los creados por ésta no admite parangón en nuestra literatura ni casi fuera de ella, en lo que a la cantidad y riqueza imaginativa se refiere. Habría que citar a cuentistas como Maupassant o Chejov, para encontrar otros ejemplos de tan clara dedicación por un género que el siglo XIX dignificó literariamente, y que en nuestra patria encontró su mejor teorizadora y más fecunda cultivadora en la condesa de Pardo Bazán.

Las novelas de «Clarín»

Si Leopoldo Alas, *Clarín*, insistió repetidas veces en que la frase «un oportunismo más», aplicada al naturalismo, era suya y no de la Pardo Bazán, debió ser porque, pese a todo lo que el propio Alas y sus críticos pudieran creer alguna vez, ni *La Regenta* ni *Su único hijo* eran novelas estricta y extremosamente naturalistas, pese a muchos aspectos de su lenguaje y de su técnica descriptiva.

Leopoldo Alas (1852-1901) nació en Zamora — «me nacieron en Zamora», decía él — pero fué por oriundez, afincamiento y espíritu un escritor genuinamente asturiano, quizás el que mejor representa y define la que ha sido llamada escuela o modalidad narrativa asturiana del siglo XIX (Alas, Palacio Valdés, Juan Ochoa, Francisco Acebal, y después Ramón Pérez de Ayala) [121].

La mayor parte de su vida transcurrió en Oviedo — de cuya universidad fué catedrático —, ciudad que ya antes con otro catedrático universitario, el padre Feijóo, había sido brillante foco cultural en la España del siglo XVIII. Ahora Oviedo es una de esas ciudades de provincias que, como el Santander de Pereda, pesan en el ámbito literario español por obra y gracia de alguno de sus hombres. ¡Qué esperadas — y temidas — eran las críticas que desde una ciudad provinciana del norte escribía un terrible y menudo catedrático, perseguidor de galicismos y barbarismos, implacable en las burlas, pero apasionado también en los elogios!

El *Clarín* crítico que en su época fué más famoso que el *Clarín* novelista ha perdido valor hoy a expensas del segundo. Lo dicho de Galdós, del valor y actualidad de su obra, podría aplicarse ahora a *Clarín*. Son dos tipos distintos

de novelistas: Galdós, más intuitivo; Alas, más intelectual. El uno, fecundo, imaginativo, desbordante. El otro, minoritario, de obra escasa y discutida.

Azorín ha comparado muy inteligentemente el caso de Alas con el de Stendhal, incomprendido éste por su generación y descubierto años después, plenamente revalorizado. *Clarín* es el caso típico del hombre que desborda su época, del extranjero en su siglo. Lo que más le liga a éste es precisamente su obra crítica, en tanto que sus novelas sólo le atan a él en lo externo y epidérmico. CLARÍN como crítico se acerca a veces a la manera de Antonio de Valbuena, el incansable denunciador de incorrecciones gramaticales. Demasiado obsesionado por lo que al lenguaje se refiere, *Clarín* abusa del gracejo y el desenfado en sus artículos, arbitrarios muchas veces, interesantes siempre por la gran personalidad de su autor, por su amenidad y buen decir.

En colaboración con Armando Palacio Valdés publicó una colección de artículos sobre *La literatura en 1881*. Independientemente ya, fué reuniendo los publicados en revistas, en diferentes colecciones: *Nueva Campaña*, *Ensayos y revistas*, *Sermón perdido*, *Solos de Clarín*, *Mezclilla*, etc. Así como la Pardo Bazán tuvo su revista, redactada totalmente por ella — el «Nuevo Teatro Crítico» —, *Clarín* también publicó unos *Folletos literarios*, entre los que figuran violentas sátiras como *Cánovas y su tiempo*, *A 0'50, poeta* (contra Manuel del Palacio); fantasías como *Apolo en Pafos;* recuerdos literarios como *Un viaje a Madrid*, etc.

En su madurez el autor pareció sentir ciertos remordimientos por lo duro y agresivo de muchos de sus juveniles artículos de crítica. En el titulado *No engendres el dolor*, correspondiente a una nueva etapa más serena y comprensiva, se encuentra esa afectiva nota de arrepentimiento y de ternura.

La agresividad — y sobre todo la mordacidad — crítica de *Clarín* le ocasionaron complicaciones, disgustos y hasta tentativas de duelos y desafíos. Alas se creó muchos enemigos, como él mismo decía en 1893, en el prólogo de *Paliques:* «Yo tengo contra mí la prensa *neocatólica*, la prensa *académica*, la prensa *librepensadora*, de escalera abajo, parte de la juventud *ultrarreformista*, la crítica teatral gacetillera...»

Entre los enemigos de Alas cabría citar al padre Francisco Blanco García, Emilio Bobadilla *(fray Candil)*, Emilio Ferrari, Dionisio de las Heras, Ramón León Máinez, Manuel del Palacio y muy especialmente Luis Bonafoux *(Aramis)* [122] Este último acusó a Alas de plagiario de Zola, de Flaubert y de Isidoro Fernández Flórez *(Fernanflor)*, estimando que del cuento de este último, titulado *La nochebuena de Periquín*, había sacado Alas el tema de su novela corta *Pipá*. De estas acusaciones se defendió *Clarín* en el folleto titulado *Mis plagios*.

Es imposible tratar aquí, en detalle, de estos y otros muchos aspectos interesantes que la labor crítica de Alas merecería, así como tampoco cabe apenas decir nada del CLARÍN dramaturgo, que en 1895 estrenó en el Teatro Español su obra *Teresa* [123], en un acto y en prosa

Se trata de una obra poco lograda pero que revela bien el tipo de teatro que Alas hubiese deseado hacer: patético, hondo, social, exento de truculencias románticas o neorrománticas y de latiguillos retóricos. Un teatro un poco a contrapelo del gusto de su siglo.

Alas presenta, en *Teresa*, una acción de gentes humildes: Roque, el violento minero, y Teresa su abnegada esposa, antigua criada de Fernando. El conflicto dramático — suscitado por la presencia del «señorito», enamorado de la que fué su criada — es breve y aparece resuelto a través de un diálogo apasionado, interjectivo, hecho de dolor, de exclamaciones; un diálogo que suscita especial interés, sobre todo si tenemos en cuenta que Alas ha sido el autor que en el cuento ha logrado un más acertado empleo de ese recurso, con los grandes silencios de relatos como *El dúo de la tos* (de la serie *Cuentos morales*), en el que no hay más voces, más diálogo que el de las toses de dos enfermos, un hombre y una

mujer, en las habitaciones próximas de un hotel, durante la noche. En cualquier caso, ya sea a través de las pocas palabras de relatos como *¡Adiós, Cordera!*, en el que casi las únicas voces puestas en boca de los personajes son las de ese patético adiós, ya sea a través del dramático silencio nocturno roto por la angustia de unas toses que se buscan amorosamente, ya sea a través de la vehemencia expresiva de un tan crepitante diálogo como el de *Teresa*, en todas esas manifestaciones narrativas o dramáticas de Alas se percibe siempre una gran densidad afectiva.

De *Teresa* casi insensiblemente he pasado a los cuentos de Alas, quizás los más bellos de su siglo y aun de todos los tiempos de la literatura española [124]. Relatos como el citado *¡Adiós, Cordera!* figuran en todas las antologías españolas del género. Con el paso del tiempo *¡Adiós, Cordera!* ha adquirido calidad de relato modélico, clásico en la pureza de su técnica, en la concentración emocional que supone apresar en unas pocas páginas no sólo la conmovedora aventura individual de los niños *Pinín* y Rosa, que juegan con la vaca *Cordera* en el *prao* Somonte, sino también una profunda intención simbólica. La menuda anécdota de la venta de la vaca para ser sacrificada en el matadero es trascendida por Alas al enlazarla, dramáticamente, con la marcha de *Pinín*, mozo ya, camino de un servicio militar clasista, que provoca la nueva y patética despedida de Rosa. Pero tampoco Alas se queda ahí, en el limitado problema histórico, nacional, de una injusticia fruto de su época, sino que se adivina que tras todo ese complejo mundo reducido a vibración de cuento, hay algo más profundo y permanente. El telégrafo, el tren, el matadero, el servicio militar aparecen alineados compactamente por Alas frente a esa otra no menos compacta alineación dada por la ingenuidad de *Pinín* y Rosa, los juegos infantiles y costumbres campesinas, la vaca *Cordera*, el *prao* Somonte. Tal dualismo expresa la lucha entre la vida falsificada, mecanizada, y la vida auténtica, captada en su limpidez de manantial puro, el que nutre la aventura sencilla y acongojante de Rosa y *Pinín*.

Éste es el más conocido de los cuentos de Alas, pero en belleza y ternura no son inferiores otros muchos como el citado *El dúo de la tos*, o *Manín de Pepa-José*, *La trampa*, *El Torso*, *El Rana*, *La conversión de Chiripa*, etc.

Cuentos como los que acabo de citar componen un sector bien caracterizado de la producción narrativa breve de Alas. En ésta cabe distinguir dos tipos de narraciones: aquellas en que puede más la ternura, cuentos cordiales como los citados; y aquellas otras tan próximas al quehacer crítico y satírico que, muchas veces — en las ediciones —, se confunden con él, alternan con los *Solos* y *Paliques*: *Doctor Pértinax*, *Doctor Sutilis*, *Don Ermeguncio o la vocación*, *El señor Isla*, *El poeta-buho*, *Bustamante*, *Zurita*. Cuentos caricaturescos, construídos no tanto sobre una base argumental, como sobre las peculiaridades grotescas de un tipo humano que suele ser, muchas veces, un sabio ridículo y desvitalizado.

En las novelas cortas de Alas se advierte el mismo dualismo. Un dualismo en cierto modo de signo pre-unamuniano, provocado por la constante oscilación del escritor entre fe y duda, entre ternura y espíritu burlonamente crítico, entre vida sentida pánicamente y racionalización de la misma, entre sensibilidad e intelectualismo. Así, novelas cortas como *Cuervo* expresan bien el lado satírico, el inteligente humorismo de Alas, en tanto que otras como *Doña Berta* — el relato más poético del siglo XIX español — nos dan la plena medida de la ternura clariniana. *Doña Berta* abre el camino, indudablemente, a un género que otro gran narrador asturiano, Ramón Pérez de Ayala, llamó *novelas poemáticas*. Las suyas, del tipo de *Luz de domingo*, están, intencional, afectivamente, en la línea iniciada por *Doña Berta*.

En 1880 y en la ovetense «Revista de Asturias» publicó Alas tres capítulos de un primer ensayo novelesco que quedó incompleto, *Speraindeo*. Esos tres

capítulos, exhumados recientemente por José María Martínez Cachero en su antología de relatos clarinianos, ofrecen el interés de presentar a un Alas muy fiel a sí mismo, manejando temas y personajes muy suyos: El joven Speraindeo, huérfano, llega a Madrid a la casa de sus tíos y charla a través de la puerta — cerrada, por la desconfianza del propietario — con su prima Rosario, de la que sólo percibe la voz, de timbre semejante a la de su madre. El capítulo II insiste en esa nota emocional del amor filial de Speraindeo y de las resonancias maternales que encuentra en la voz y en la mirada de su prima. No deja de ser significativo que en lo poco que conocemos de una novela truncada de *Clarín* aparezca el tema más grato al autor: el del amor paterno-filial, inspirador de cuentos como *El rey Baltasar* o *Un grabado* y de novelas como *Su único hijo*.

Si comparamos esas páginas de *Speraindeo* con las de *La Regenta* (1884), cuatro años después, preciso es reconocer que *Clarín* aprendió mucho en ese lapso de tiempo, al cabo del cual pudo dar a España la que hoy pasa por ser nuestra mejor novela del siglo pasado [125]. En el arranque novelesco de *Speraindeo* hay gracia y hasta emoción, pero todo ello expuesto con ingenuidad y precipitadamente. Impresiona comparar ese comienzo con la lenta obertura del primer tomo de *La Regenta*, prodigio de *tempo* lento, panorámica en perspectiva de una ciudad, Vetusta — Oviedo, en la realidad —, contemplada en una hora soñolienta, de polvo y de calígine: «La heroica ciudad dormía la siesta...». Es desde el campanario de la catedral y a través del catalejo del magistral don Fermín de Pas, cómo Alas nos va describiendo la fisonomía de la ciudad. Mezclada con la descripción va la crítica social que el barrio de la Encimada — noble y mísero a la vez —, la Colonia, los conventos, las fábricas, suscitan en Alas. Es, en realidad, el catalejo del Magistral el que, moviéndose sobre la ciudad — la presa en que cifra su ambición don Fermín —, va añadiendo un matiz subjetivo a la descripción objetiva. Son los ojos del Magistral los que contemplan la ciudad, y a través de ellos el lector la va conociendo asimismo, si bien *Clarín* interpone entre unos y otros su afilada ironía.

La Regenta es, indudablemente, la novela de técnica más compleja de cuantas se escribieron en España en el pasado siglo. La manera narrativa lineal de *Speraindeo* se ha transformado en la morosidad de *La Regenta*, obra maestra en cuanto al dominio del *tempo* lento, en forma tal que ha permitido hablar de su posible pre-proustianismo.

Bastaría recordar, respecto a esa relación Alas-Proust, el importante capítulo III de *La Regenta* en el que se describe a Ana Ozores, la esposa del ex regente don Víctor Quintanar, pensando en la primera entrevista que acaba de tener con don Fermín y en la confesión general que ha de hacer al día siguiente. Ana, en la alcoba, acostada ya, trata de hacer examen de conciencia, recordando toda su vida. Una sensación física la ayuda a recordar — como la magdalena mojada en té a Proust —; es el roce de la sábana contra la mejilla:

«Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla la había conservado desde la niñez. Una mujer seca, delgada, fría, ceremoniosa, la obligaba a acostarse todas las noches antes de tener sueño. Apagaba la luz y se iba. Anita lloraba sobre la almohada, después saltaba del lecho; pero no se atrevía a andar en la oscuridad y pegada a la cama seguía llorando; tendida así, de bruces, como ahora, acariciaba con el rostro la sábana que mojaba con lágrimas también.»

Esta sensación física es el resorte de que Alas se sirve para trasladar la acción desde el presente al pasado, dándonos a conocer los años infantiles de Ana. En todo el pasaje utiliza el novelista una técnica narrativa montada sobre el uso de asociaciones físicas y psicológicas. La nostalgia de Ana por el regazo cálido de una madre, la hace recordar el lomo suave de un perro de lanas, logrando Alas así la siguiente proustiana observación:

«Como aquel a quien, antes de descansar en el lecho el tiempo que necesita

obligan a levantarse, siente una sensación extraña que podía llamarse nostalgia de blandura y del calor de su sueño, así, con parecida sensación, había Ana sentido toda su vida nostalgia del regazo de su madre. Nunca había oprimido su cabeza de niña contra un seno blando y caliente, y ella, la chiquilla, buscaba algo parecido dondequiera. Recordaba vagamente un perro negro de lanas, noble y hermoso; debía ser un terranova. — ¿Qué habría sido de él? — El perro se tendía al sol con la cabeza entre las patas, y ella se acostaba a su lado y apoyaba la mejilla sobre el lomo rizado, ocultando casi todo el rostro en la lana suave y caliente».

Obsérvese el desdoblamiento o multiplicación de imágenes y recuerdos provocados por una sola sensación inicial, la del roce de la sábana contra la mejilla.

El pasaje es muy largo — todo el capítulo — y el engarce de los recuerdos, apoyándose en sensaciones y engendrándose unos en otros, resulta sumamente complejo y artístico. La exquisita sensibilidad de *Clarín*, próxima aquí a la de Proust, logró evocar toda una infancia, haciéndola surgir — como Combray del fondo de una taza de té — de una sola y proliferante sensación.

La Regenta reúne, en su asunto, dos grandes temas novelescos del XIX. Por un lado, el del adulterio a lo Emma Bovary [126], provocado por el choque de una imaginación soñadora con el opaco y ceniciento bloque del tedio, de la rutina, del hastío provinciano. Por este tema *La Regenta* se acerca no sólo a la obra de Flaubert, sino también a *Ana Karenina* de Tolstoy, *El primo Basilio* de Eça de Queiroz, etc.

El gran acierto de Alas fué el haber fundido este tema con otro que tampoco era original, aislado, pero que sí lo resulta mezclado al del adulterio a lo Bovary. Por el tema del sacerdote enamorado *La Regenta* se aproxima a *El pecado del abate Mouret* de Zola, *El crimen del Padre Amaro* de Eça de Queiroz, *Doña Luz* de Valera, *Tormento* de Galdós, etc.

Consta *La Regenta* de dos tomos con treinta largos capítulos en los que Alas describe la lenta caída de Ana Ozores en el adulterio. En torno a la dama vibra el doble asedio de su confesor don Fermín de Pas y del donjuán vetustense — un donjuán desdonjuanizado, como los de Galdós, a fuerza de positivismo — don Álvaro Mesía. Un denso contorno social, el de la ciudad de Vetusta, enmarca el conflicto psicológico de Ana Ozores planteado a lo largo de 28 capítulos. Hasta casi el final de la obra — capítulo XXIX — no se consuma el adulterio de Ana con Alvaro Mesía, y es en el XXX donde tienen lugar el duelo del marido con el seductor, la muerte del primero, la deshonra pública de Ana y la terrible escena última en la catedral, entre la viuda y su confesor don Fermín de Pas.

Empleó Alas, por tanto, 28 capítulos en preparar una tragedia que se resuelve en dos solamente. Los más próximos a estos últimos — es decir, casi todos los del tomo segundo — son de acción más intensa, como tocados de la violenta explosión final, en contraste con los del tomo primero, donde el planteamiento de la acción exigía lentitud descriptiva, expositiva.

Por eso las tan discutidas descripciones detallistas de *La Regenta*, interpretadas casi siempre en función de su intención naturalista, rara vez resultan superfluas. La mayor parte de esas descripciones presentan un carácter funcional, es decir, sostienen la acción, la engendran incluso, o la iluminan, así como el carácter de los personajes.

En una pura novela psicológica — y no otra cosa es *La Regenta* — importan siempre más los sucesos que transcurren almas adentro que el lance, el episodio exterior, sólo color, sonido o movimiento. Cada hecho tiene, por consiguiente, su *tempo* narrativo adecuado. Narrar el duelo y muerte de don Víctor Quintanar — hecho exterior — exigía menos páginas que describir las crisis religiosas de Ana, o la ambición del Magistral frente a Vetusta, motivos ya psicológicos para los que hay que descender al matiz delicado, revelador.

Merecería la pena, pero no lo consiente la falta de espacio, estudiar la caracterización de los personajes, la calidad e importancia de los diálogos, y sobre todo la posible tesis de la obra que, en definitiva, puede que sea la misma que cabe percibir en la mayor parte de los relatos clarinianos, tanto en *¡Adiós, Cordera!* como en *Doña Berta* o en estas novelas extensas: una condena de la existencia hipócrita y artificiosa y una exaltación de lo genuina y limpiamente vital [137].

El mismo tema inspira también la última novela extensa de Alas, *Su único hijo* (1890). Este relato había de ser parte o comienzo de una amplia estructura novelesca, una trilogía, de la que sólo se conoce como continuación de *Su único hijo* un fragmento de *Una medianía.*

Hay todo un mundo apresado en las no excesivas páginas de *Su único hijo*, un mundo perfectamente estudiable por sí solo, sin necesidad de suponerlo continuado en otras narraciones [138]. El asunto es muy sencillo, casi insignificante. Esquematizado, podría resumirse así: En una triste y mísera ciudad española de provincia Bonifacio Reyes, marido de Emma Valcárcel, llega a convertirse en el amante de Serafina Gorgheggi, cantante de una compañía de ópera, en tanto que su mujer, en un ambiente de corrupción general — provocado sobre todo por la entrada en su casa de los cantantes italianos — llega también a ser la amante del barítono Minghetti. Cuando Bonifacio cree haberse redimido al ser padre de un niño en quien pone todas sus esperanzas, Serafina, en la iglesia donde va a celebrarse el bautizo, le descubre cruelmente que no es él sino el barítono, el padre de la criatura. Bonifacio lo niega apasionadamente, y con esa encendida negación en la que el protagonista proclama que aquél es su hijo, su único hijo, se cierra la novela.

Reaparece, pues, el tema del amor paternal. En Bonifacio — Bonis, como le llama su mujer — actúa de fuego purificador. *Clarín* contrapone, cruel y dramáticamente, la emocionada ilusión de este personaje en el acto del bautizo, con la violenta y amarga realidad. Esto lo logra en unas pocas páginas, que recuerdan el desenlace — cruel y terrible también — de *La Regenta.* Uno y otro coinciden en presentar el sagrado recinto de una iglesia como marco de una explosión de bajas pasiones, de resentida venganza, de afrenta. El beso que Ana Ozores, desmayada, recibe del repugnante acólito Celedonio, no es menos cruel y repulsivo que esa violenta denuncia que Serafina hace a su ex-amante bajo las bóvedas del templo.

Clarín es implacable en el castigo de sus criaturas novelescas, y sabe cerrar una obra con acritud y brusquedad, evitando toda moraleja, pero dándola casi implícita [129] en esos duros finales, frente a los que se desearían, angustiadamente, unas páginas más, no para forzar un final feliz, sino para aliviar la sensación de violenta caída con que concluyen estas novelas.

Desde el punto de vista del ambiente provinciano, *Su único hijo* es excepcional [130] y ofrece el gran interés de presentar una irónica, casi esperpéntica pintura de un romanticismo pobre y desmedrado, o más bien de un post-romantiscismo que sólo vive en el gesto y en el lenguaje, máscara del más sórdido materialismo y envilecimiento moral.

Bonis, el protagonista, siente en teoría un profundo desprecio por todo lo que a materia y fisiología se refiera, pero en el fondo es un buen burgués, una víctima de su propia sensualidad y de la pervertida de Serafina, su amante, o de su mujer Emma.

Bonis resulta, pues, una figura humorística, semejante, aunque menos caricaturesca, a las que tanto abundan en los cuentos satíricos de Alas. Hay algo de guiñolesco en Bonis, como lo hay en toda la novela, casi desrrealizada a fuerza de hacer chocar el autor esos dos mundos: el romántico de la ilusión, y el de la cruda realidad, lindante casi con las groseras necesidades fisiológicas.

Ya en las primeras páginas ofrece Alas un cómico contraste, definidor de la contextura de Bonis y aun de toda la novela. Bonis «se dió a buscar *un ser a quien amar, algo que le llenase la vida.* Es de notar que Bonifacio, hombre sencillo en el lenguaje y en el trato, frío en apariencia, oscuro y prosaico en gestos, acciones y palabras, a pesar de su belleza plástica, *por dentro*, como él se decía, era un soñador soñoliento, y hablándose a sí mismo usaba un estilo elevado y sentimental de que ni él se daba cuenta. Buscando, pues, algo que le llenase la vida, encontró una flauta».

Más que el efecto cómico — de cuño muy viejo —, conseguido por la violenta oposición de un objeto insignificante frente a unos ambiciosos ideales, interesa, en estas líneas, una expresión reveladora que viene a darnos la clave de la novela. Esa expresión es la que Alas utiliza para definir a Reyes: «un soñador soñoliento».

El efecto de contraste aparece apresado en dos adjetivos. Es fácil observar que uno de ellos, *soñador*, alude a la actividad puramente espiritual de Bonis, impregnado de lecturas y muy dado a forjar bellas escapadas ideales. *Soñador* es el adjetivo romántico, el que liga a Bonis a ese mundo maravilloso de sus más nobles ambiciones. Pero el otro, *soñoliento*, es el adjetivo que alude a lo estrictamente físico, al *soñar* en el *dormir*, a un acto despojado ya de todo color romántico, y que atañe — así considerado — a la sola fisiología.

Todo el contenido romántico del primer adjetivo es como un globo que estalla cómicamente al contacto de ese segundo quemante adjetivo. En el balanceo entre sueño romántico y sueño fisiológico, o, mejor dicho, en la conjunción en un solo ser de uno y otro, está toda la clave de la personalidad de Bonis y aun de toda la novela.

Su único hijo, inferior a *La Regenta*, es, sin embargo, la obra que quizá define mejor el talante intelectual del novelista Leopoldo Alas, el más europeo de nuestros narradores del siglo pasado.

Palacio Valdés y Juan Ochoa

De los narradores españoles de fines del pasado siglo y comienzos del XX, ha sido Armando Palacio Valdés, con el valenciano Blasco Ibáñez, el que quizás alcanzó mayor difusión y conocimiento fuera de nuestras fronteras. En el caso de Palacio Valdés se dió incluso la paradoja, señalada alguna vez por *Clarín*, de que la admiración del público extranjero precedió a la del propio público español. Las afinidades de Palacio Valdés — ternura y humor, gusto por el cuento, la *short story* — con cierto sector de la literatura inglesa (Fielding, Dickens y sus derivaciones) pudieran explicar la valoración y éxito de este escritor español en los países anglosajones.

Armando Palacio Valdés (1853-1938) nació en Entralgo (Asturias). Se educó en Avilés hasta 1865, y luego en Oviedo donde cursó el bachillerato. En esos años estudiantiles — evocados por él en diferentes ocasiones y sobre todo en *La novela de un novelista* — se hizo gran amigo de «un grupo de chicos estudiosos y de notable ingenio y discreción», entre los cuales figuraba Leopoldo Alas [131]. En 1870 pasa a Madrid para estudiar Derecho. También se encuentran allí sus amigos asturianos.

En la «Revista Europea» — donde Alas había publicado su tesis *El Derecho y la Moralidad* — comenzó a insertar Palacio Valdés semblanzas de oradores, novelistas y poetas, luego recogidas en varios libros: *Los oradores del Ateneo*, *Los novelistas españoles* (1878), *Nuevo viaje al Parnaso* (1879).

Palacio Valdés, como Alas, obtiene su doctorado en Leyes y desempeña interinamente la cátedra de Economía Política de la Escuela Mercantil del Instituto de San Isidro.

En 1882 publica en colaboración con Alas *La literatura española en 1881*, crónica de un año literario. Antes, en 1881, Palacio Valdés había iniciado su carrera novelística con *El señorito Octavio.*

En 1905 ingresó en la Real Academia Española, sucediendo a Pereda.

Como novelista, Palacio Valdés aunque caiga casi de lleno en nuestro siglo, pertenece aún al XIX por el espíritu, los temas y la técnica.

Como Alas y Ochoa participa de ese especial talante entre humorístico y tierno que tan característico es de la literatura narrativa asturiana y que tanto la acerca, en cierto modo, a la manera novelesca anglosajona, a lo Dickens. Pero el realismo de Palacio Valdés es más *templado* — por decirlo con término muy de su siglo — que el de Alas, la Pardo Bazán o Galdós.

No obstante convendría rectificar esa que podríamos llamar *leyenda rosa* surgida en torno al suave realismo novelesco de Palacio Valdés.

La verdad es que el propio escritor dió pie al nacimiento de tal leyenda no sólo con el tono y contenido de algunas obras, sino también con ciertas observaciones del tipo de la que, por ejemplo, encontramos en el cuento *Seducción:* «Al pasar por delante del teatro Real me asaltaron intenciones de escribir un cuento basado en cierto episodio en que figuraba una bailarina a quien tuve el honor de tratar una corta temporada. Pero iba a resultar un poco libre, y desde que mi librero señor Fé me ha dicho que mis obras van haciendo futuro entra las damas, estoy tan encogido y temeroso, que apenas me atrevo a nombrar la camisa o los calzoncillos por no ofenderlas».

Aunque en algunas novelas de Palacio Valdés hay amargura, crudezas de coloración naturalista, pesimismo, suele prevalecer una amplia y generosa veta de ternura que, unida al inequívoco tono *rosáceo* de narraciones como *Sinfonía Pastoral* (1931) y *Tiempos felices* (1933) favoreció el acercamiento de estas obras al público femenino.

Y sin embargo habría siempre que tener en cuenta que si en la novelística de Palacio Valdés brillan por un lado las luces, los colores meridionales, de *La hermana San Sulpicio* (1889), la intrascendencia idílica de una *Sinfonía Pastoral* o el tono burgués, hogareño, de ingenua travesura y honda sentimentalidad de *Riverita* (1886) y *Maximina* (1887); por otro lado, en esa misma extensa producción narrativa figuran obras tan densamente trágicas como *El Maestrante* (1893), tan angustiadas como *La Fe* (1892), tan desgarradamente sarcásticas como *El cuarto poder* (1888) — uno de los más inteligentes y duros relatos del autor —, tan sombríos como *Tristán o el pesimismo* (1906), etc.

Que, en última instancia, Palacio Valdés busque siempre, aunque sea a través de un desenlace áspero, una solución optimista o vital, no excluye la presencia en obras como las citadas, del mal, del pesimismo, de la tristeza y el dolor. Palacio Valdés expone con toda su obra, con las novelas amables y las amargas, el signo de su personal existencia, orientada hacia el logro del bien y de la belleza, con su más significativa expresión en los *Papeles del Doctor Angélico* (1911).

Palacio Valdés en algunas páginas de esta obra y de otras parece desdoblar su voz. Por un lado percibimos un eco del pesimismo del novelista, alimentado por las lecturas de ciertos autores muy admirados — v.gr. Schopenhauer —; y por otro, encontramos otros ecos de esperanza, de fe y de bondad. Así en *La alegría del capitán Ribot* (1899), novela de ambiente valenciano, Castell representa la tesis opuesta a la del protagonista del relato. Donde en Ribot hay bondad, alegría, capacidad de sacrificio, hay en Castell egoísmo positivista, deseo de vencer en la vida, caiga quien caiga. En cierto modo esta misma dualidad se percibe con distintos matices en las figuras de don Álvaro Montesinos, el impío y librepensador, y el padre Gil de *La fe.* En boca de Montesinos pone Palacio Valdés una tesis pesimista, parecida a la de Castell, pero más noble e inteligente.

Y en una línea próxima está también el protagonista de *Tristán o el pesimismo*. Éste, como Castell o don Álvaro, cree en la frase de que el hombre es un lobo para el hombre. Don Germán Reynoso representa, en la novela, la tesis opuesta, ya que cree en el amor y en la bondad. En la figura del *Doctor Angélico* Palacio Valdés fundió complejamente las dos tesis, las dos actitudes, es decir, el debatirse mismo de su vida, al hacer vacilar a su personaje entre pesimismo y esperanza, entre misantropía y caridad, triunfante al fin.

La estructura que informa toda la novelística de Palacio Valdés arranca, en definitiva, de esto que vengo exponiendo. Es una estructura montada sobre contrastes y oposiciones, sobre una mantenida polaridad, un ahincado sentimiento del mundo como dualidad y lucha.

El gusto de Palacio Valdés por lo dual, por los contrastes, se percibe ya en la elección de temas novelescos. En las más características de sus novelas siempre cabrá percibir, con mayor o menor viveza, una polaridad en el tema. En *Marta y María* (1883) contrapone el autor dos bellos tipos de mujer, la dada a la mística y la entregada a los quehaceres domésticos. Ricardo, novio de María, acaba casándose con Marta al ingresar su hermana en un convento. En *El cuarto poder* (1888), con otro sentido, repitió Palacio Valdés el tema del hombre que equivocó su orientación amorosa frente a dos hermanas. Gonzalo, novio en un principio de Cecilia, rompe con ésta, víctima de la atracción sensual que emana de Venturita, la que había de ser su cuñada y pasa a ser su mujer. Es un matrimonio desgraciado que lo lleva después al suicidio. En *Los Cármenes de Granada* (1927) insiste Palacio Valdés en el motivo de la vacilación y, al fin, equivocación amorosa de un individuo frente a dos mujeres, que aquí ya no son hermanas. Como en *El cuarto poder*, el protagonista de *Los Cármenes* paga su error matrimonial con el suicidio. También trágica es la equivocación erótica del conde de Onís en *El Maestrante* (1893) — una de las más sombrías novelas del autor — al romper con su novia Fernanda y convertirse en amante de Amparo, la esposa de don Pedro Quiñones, Maestrante de Ronda. (Como se ve, es fácil enlazar esta novela con *La Regenta*). Cuando más adelante el conde vuelve a enamorarse de Fernanda e intenta casarse con ella, Amparo se lo impide desfogando su venganza y su furor en la hija que ha tenido con él, la cual llega a morir víctima de los malos tratos.

Frente a estos casos de dualidad amorosa, cabría recordar otras novelas de Palacio Valdés en las que el efecto de polaridad es aún más intenso. Entre ellas la tan conocida *La hermana San Sulpicio* (1889). Por un lado tenemos el expresivo contraste encarnado en Gloria, la protagonista, como monja y como mujer. Palacio Valdés al presentar a Ceferino Sanjurjo enamorado de la alegre hermana San Sulpicio puede jugar al contraste religioso-profano en escenas como la del canto y baile de las monjas, en que los hábitos religiosos contrastan con el sesgo pagano del cuerpo y de las actitudes femeninas. Por otro lado, existe también la intensa polaridad de lo nórdico y lo meridional, al enamorarse Ceferino, un gallego, de Gloria, una sevillana.

En el cuento de la serie *Tiempos felices*, titulado *Cómo se casó Brañanova* reaparece, en cierto modo, este motivo de *La hermana San Sulpicio*. Brañanova es un estudiante gallego, que, en Madrid, se enamora de una muchacha que lo desprecia, en un carnaval, por el acento de su tierra. Él entonces marcha a Sevilla a darse un baño de andalucismo, y, una vez andaluzado, consigue enamorar a la madrileña amante de lo flamenco.

Esta serie, *Tiempos felices*, se compone de historias de matrimonios caracterizados por algún contraste. Aparte del caso de Brañanova, cabría recordar el de *Tejero*, el tutor viudo — contraste de edades — que se casa con su pupila, de menor edad que las que pasan a ser sus hijastras. En *Cómo se casó Eizaguirre* la polaridad es de signo contrario: Eizaguirre es un joven casado con una

mujer que le lleva bastantes años y que fué su institutriz cuando él era un niño.

En *Cómo se casó Montejo* el choque u oposición es simplemente de orgullos. En *Cómo se casó Taulet* describe Palacio Valdés el sorprendente cariño de este personaje por la cárcel del Saladero, ya que, al ser conducido a ella por un error judicial, suscitó, en el camino, la compasión de una joven con la que luego llegó a casarse. Un contertulio comenta. «En el Korán se lee la siguiente sentencia: Al lado de la adversidad está la dicha». La polaridad de *Cómo se casó Laplana* es de tipo social: uno de los más elegantes jóvenes de la alta sociedad madrileña llega a casarse con su criada. La clave de *Cómo se casó el Marqués de Guadaira* la da un personaje del relato al decir: «Yo he conocido un caso en que, precisamente, la violencia es la que ha traído la paz y la felicidad a una familia».

Muy conocido es el contraste novelesco en que se apoyan los temas de *El idilio de un enfermo* (1884), *La Aldea perdida* (1903) y *Sinfonía Pastoral* (1931). Por el común paisaje asturiano que sirve de fondo y por la aproximación temática existente entre estas tres obras, constituyen un grupo aparte al que pertenecen también algunas páginas de *Santa Rogelia* (1926).

Campo y ciudad aparecen enfrentados en esas novelas. En *El idilio de un enfermo* narra Palacio Valdés como Andrés Heredia, un joven escritor madrileño, marcha a una aldea asturiana para curarse de un proceso anémico. Logra seducir a Rosa, una joven campesina, a la cual abandona luego para regresar a Madrid, en donde, al volver a llevar una vida malsana, recae en su enfermedad y muere. En *Sinfonía Pastoral* el tema se repite pero con desenlace y personajes distintos. Ahora es una joven madrileña la que, mientras repone su débil organismo ciudadano en la paz de una aldea asturiana, se enamora de un primo suyo, un ingenuo campesino, y se casa con él.

Más épica que bucólica es *La aldea perdida*, pintura de la paz patriarcal campesina destruída por la civilización. La transformación del vivir campesino iniciada en este relato — la agricultura desplazada por la minería — aparece cumplida ya, en las primeras páginas de *Santa Rogelia*, en la descripción del valle de Langreo a través de una serie de oposiciones:

«El valle, surcado por el río, sería hermoso si no lo afeasen las escombreras del carbón que manchaban el verde tapiz de sus praderas y por las bocas de las minas que se abrían en sus flancos. El río, en otro tiempo de aguas cristalinas, marchaba ahora negro y fangoso. Los verdes canastillos de los avellanos, que en muchos parajes lo ceñían, no lograban volverle el inocente esplendor de otros días.»

En *Santa Rogelia* el efecto de contraste es continuo, ya desde las primeras páginas del relato: «Voy a contaros una historia de los tiempos modernos que parece de la Edad Media». Rogelia, una humilde joven asturiana que trabaja en las minas, convertida en amante de un famoso médico con el que viaja por el extranjero, se metamorfosea en señora «elegante y culta». Más adelante Rogelia — a consecuencia de una profunda conmoción religiosa — abandona al médico y se reúne en el penal de Ceuta con su auténtico marido, llevando junto a él — que la insulta y maltrata — una vida de mortificación y santidad. Toda la novela es, por tanto, puro contraste.

En el caso de *José* (1885), la novela marinera de Palacio Valdés, la oposición viene dada por los obstáculos y contratiempos que se acumulan frente al pobre marinero José en su intento de casarse con Elisa. Los personajes quedan demasiado rígidamente agrupados — como en algunas novelas de Dickens — en buenos y malos. Entre estos últimos figura la madre de Elisa con sus constantes intrigas y perfidias para obstaculizar la boda de su hija con José.

Los majos de Cádiz (1896), considerada por el propio Palacio Valdés como su mejor obra, lo es efectivamente, ágil, bien construída, de ritmo muy preciso e

intenso, suscitado por una mecánica amorosa que recorre, por así decirlo, un camino o proceso de ida y vuelta en el que el contraste lo es todo.

Palacio Valdés presenta una nueva estampa andaluza más auténtica y honda que la de *La hermana San Sulpicio*. La novela, salvadas todas las distancias y calidades, está, en mi opinión, próxima a la construcción reiterativa de obras como *Fortunata y Jacinta*. En *Los majos de Cádiz* apenas hay trama, en el sentido de acumulación de peripecias, ya que el relato se ciñe al proceso psicológico encarnado en las dos figuras centrales, Soledad y su amante, el majo Velázquez. Cabría, quizá, partir la novela en dos mitades, ocupada la primera por la descripción del apasionado amor de Soledad por Velázquez, el cual, sabedor de esa pasión, juega con ella, se burla de Soledad con otras mujeres, y llega incluso a abofetearla.

Pero desde el capítulo x, cambia la situación y se inicia el movimiento pendular hacia el extremo contrario. Palacio Valdés presenta el proceso amoroso, Soledad-Velázquez, vuelto del revés, es decir convertida la mujer en dominadora y el majo en dominado. Soledad, de amar apasionadamente a Velázquez, pasa a cansarse de él e incluso a huir de su casa, en tanto que el amor del majo aumenta. Todo el relato es ya un *crescendo* de celos, de complejidades psicológicas, en las que pasión y orgullo se entrecruzan y oponen.

Los contrastes perceptibles en las novelas extensas de Palacio Valdés se dan también en las breves como *Los contrastes electivos*, intrascendente y amable réplica al tema goethiano de *Las afinidades electivas*.

Si de los temas pasamos a la caracterización de los personajes, veremos que en las descripciones de éstos Palacio Valdés suele emplear el procedimiento antitético. Recuérdese al tutor de Gloria, en *La hermana San Sulpicio*, aquel don Oscar, hombre muy robusto pero de corta estatura, que es llamado varias veces «el cíclope-enano».

Otro tanto ocurre con las situaciones. En *El idilio de un enfermo*, por ejemplo, cuando Andrés prepara su equipaje para regresar a Madrid, abandonando a Rosa, Palacio Valdés se sirve de su técnica antitética para presentar la despreocupación del joven madrileño, al darnos su monólogo interior con el contrapunto prosaico de sus movimientos en la preparación del equipaje:

«¡Pobre Rosa, tan sencilla, tan buena!, ¡dejarla en poder de aquellos bárbaros! (Al meditar esto, volvía unos pantalones del revés y los doblaba con cuidado). La verdad es que Dios había sido injusto con él: le debía la salud en pago de haber robado la paz y la dicha a una inocente niña. ¿No se cansaría a la postre de sus mercedes y le castigaría de algún modo que le doliese mucho? (Envolvía unas botas en papeles y las metía en un rincón del cofre). ¡Rosa era tan linda!, ¡tenía tantísima gracia! Era digna por todo de ser una señorita... (Colocaba cuidadosamente una camisa con el cuello hacia abajo para que no se arrugara)».

Un violento contraste de situación o situaciones es el ofrecido en *La Espuma* (1891) — novela de ambiente y tema próximo a los de *La Montálvez* y *Pequeñeces* — al describir la visita de un grupo de personas pertenecientes a la alta sociedad madrileña, a unas minas, propiedad de un banquero. Palacio Valdés carga las tintas en el enfrentamiento de un mundo alegre, despreocupado y frívolo, con la sordidez, la miseria y la enfermedad de los mineros y de su familia. Todo en esas páginas es un continuado contraste, hasta el sonar de los barrenos enfrentado al destaponamiento de las botellas de *champagne*.

El mundo novelesco de Palacio Valdés en temas, caracterización de personajes y ambientes, situaciones y fórmulas expresivas, está hecho de dualidades. Lo trágico puede ir unido a lo humorístico, lo amargo a lo tierno. Conviven la nota pesimista y la alegremente esperanzada. Como en las novelas de Dickens el bien pelea contra el mal.

Incluso la ironía — característica del autor del *Pickwick* y del de *Riverita* —

está apoyada muchas veces en efectos de contraste. En el fondo, bastantes expresiones irónicas suelen suponer una dualidad de planos. En Dickens y en Palacio Valdés son muy frecuentes los rasgos irónicos provocados por la consideración de un hecho normal como extraordinario o viceversa. Cuando, por ejemplo, en *Maximina* Palacio Valdés da con toda gravedad y énfasis una receta para dormir a un niño llorón, está utilizando ese recurso.

Próximo a Palacio Valdés en la aleación de humor y de ternura, en su asturianismo literario, cabe citar a un escritor que murió joven y dejó escasa pero delicada obra, JUAN OCHOA (1864-1899) nacido en Avilés y muerto en Oviedo. Su existencia transcurre entre esas dos ciudades, con excepción de un rápido paso por Madrid, en donde hizo vida literaria y de tertulia con Alas, Palacio Valdés y otros amigos asturianos [132].

Publicó Ochoa tres novelas cortas *Su amado discípulo* (1894), *Los señores de Hermida* (1896), y *Un alma de Dios* (1898), más varios cuentos, de los que me he ocupado en mi libro sobre este género en el XIX. En unas y otros se perciben unas calidades de ternura, sencillez, tenuidad, gusto por los temas y los personajes humildes, que dan a la obra de Ochoa un valor de modernidad y hasta de rareza en las letras de su tiempo. Cuentos como *La flauta*, *La última mosca*, *Historia de un cojo*, etc., por su emocionada brevedad, por su ausencia de énfasis sentimental, pueden citarse entre los más bellos de la literatura narrativa asturiana del XIX, que tan pródiga fué en excelentes muestras de ese género.

Los temas predilectos de Ochoa son los de niños, vagabundos, seres pobres y fracasados, animales desvalidos, vistos todos ellos sin sensiblería romántica, expresados a veces, tanto en las novelas cortas como en los cuentos, con una sencillez y gracia poética tales que, salvadas todas las distancias, hacen casi pensar, a quien lee esas páginas, en algunas del actual cuentista norteamericano William Saroyan.

Blasco Ibáñez y otros novelistas

Al igual que Palacio Valdés, VICENTE BLASCO IBÁÑEZ (1867-1928), por la cronología de sus novelas, pertenece más a la literatura del siglo XX que a la del XIX. Si en tantas cosas difieren — rotundamente — el novelista asturiano y el valenciano, coinciden sin embargo en representar en el XX una prolongación novelesca del XIX, y también en ser, ambos, novelistas mayoritarios, muy leídos y traducidos.

Nació Blasco Ibáñez en Valencia, donde estudió la carrera de Leyes, que no llegó a ejercer, absorbido por el periodismo y la política. Esta última le ocasionó persecuciones, encarcelamientos y destierros. Temperamento aventurero y viajero — en Sudamérica, en 1909, alcanzó una gran popularidad — transportó a sus novelas sus extremosas ideas, su declamatoria demagogia y su habilidad de buen periodista, observador y potente en las descripciones.

La labor literaria de Blasco Ibáñez es amplia, frondosa e irregular. Comenzó — resulta curioso comprobarlo — como imitador de Bécquer en varios relatos legendarios. De 1887 es un libro titulado *Fantasías (Leyendas y tradiciones)*, un conjunto de cuentos escritos en su juventud, antes de los veinte años. El que había de ser el más exasperado y furibundo naturalista español, comienza su vida literaria pagando tributo a la imitación becqueriana, escribiendo unos cuentos legendarios abundantes en tópicos románticos y con la decoración seudomedieval al uso: viejos castillos, amores apasionados y sacrílegos, venganzas y odios familiares, etc. Los solos títulos resultan ya significativos: *La misa de media noche*, *Fray Ramiro*, *Tristán el sepulturero* — con el tema becqueriano de la noche de ánimas —, *El castillo de la Peña Roja*, *La espada del templario*, etc.

La leyenda titulada *Historia de una guzla* lleva al frente — como sello romántico acreditador de una admiración — unos versos de Bécquer, «Del salón en el ángulo oscuro...».

Siguen luego varias colecciones de cuentos y novelas cortas como *El adiós de Schubert* (1888), *Cuentos valencianos* (1896), *Cuentos grises* (1899), *La condenada* (1900), etc.

En estos géneros — la novela corta y el cuento — Blasco Ibáñez consiguió extraordinarios aciertos. Relatos como *Las plumas del caburé* y *El préstamo de la difunta* (1921) hacen pensar en que si el escritor valenciano hubiese novelado siempre como en esas páginas, podría haber llegado a ser algo así como nuestro Maupassant, ya que inspiración, vigor y potencia plástica no le faltaban.

Entre las grandes equivocaciones de Blasco Ibáñez creo que tal vez habría que contar su falta de adecuación, el desconocimiento de sus limitaciones, y el deseo de ser muchas cosas a la vez: un Maupassant, un Flaubert, un Zola. De la seca intensidad, casi maupassantiana, de relatos como *Las plumas del caburé* o *El préstamo de la difunta* a los *pastiches* del tipo de *Sónnica la cortesana* (1901) hay todo un abismo de peligroso salto.

Si la Pardo Bazán en *Los Pazos de Ulloa* y en muchos de sus cuentos de ambiente gallego dió expresión naturalista al viejo tema de contraposición de campo y corte, al presentar a los habitantes del primero tan capaces de maldad y vicio como los ciudadanos, otro tanto hace Blasco Ibáñez con sus novelas y cuentos de ambiente regional. Narraciones como *La cencerrada*, *Venganza moruna*, *La paella del roder*, *Cosas de hombres*, etc., definen bien la manera áspera y violenta con que Blasco Ibáñez trata los temas campesinos valencianos. En estos cuentos el escritor apenas maneja el diálogo y cuando lo hace, emplea la lengua valenciana. Tal economía de diálogo conviene bien al vigor de los relatos. Las pocas palabras que los personajes dicen tienen valor de insultos, de estallidos emocionales.

Tanto en el cuento como en la novela extensa Blasco Ibáñez pasó de los temas y ambiente regionales, valencianos, a los internacionales y cosmopolitas. Recuérdense, por ejemplo, sus *Novelas de la Costa Azul* (1929).

Como Maupassant, gusta Blasco Ibáñez de los temas trágicos, incluso excesivamente trágicos, abundantes en escenas de sangrienta carnicería — por ejemplo, *Guapeza valenciana* y *En la boca del horno*, de las series *Cuentos valencianos* y *La condenada*, respectivamente —, caracterizados a veces por una rigidez y una tendenciosidad tales que hacen parecer flexibles y humanas las novelas de la primera época de Galdós. Bastaría comparar *Doña Perfecta* con una novela corta, como *El Secreto de la baronesa* (de la serie *Novelas de amor y de muerte*, 1927), para advertir que con un tipo semejante — la baronesa de este relato es una mujer intolerante hasta la crueldad — Galdós procede con más gusto y menos demagogia que Blasco Ibáñez, excesivo en todo.

Su naturalismo resulta el de más clara filiación zolesca [132 bis] — aunque muchas cosas separan al autor de *Naná* del de *Cañas y barro* — y es, en cuanto a técnica narrativa, el que pasó por más impasible y objetivo, como advertía A. González Blanco al decir: «Así, es el único novelista español que nunca desliza un *nuestro héroe*, ni nos habla de *como dijimos en otro capítulo;* grave defecto, y no por fácil de curar menos lamentable, aunque otra cosa crean algunos, en el que incurrieron aun autores tan límpidamente entroncados con el naturalismo francés, como doña Emilia Pardo Bazán y Pérez Galdós (y no hablemos de Palacio Valdés y Pereda, menos observantemente afiliados a la escuela de Mèdan), y cuya omisión es, por tanto, más de estimar en Blasco Ibáñez» [133].

En sus novelas de ambiente valenciano describe con plasticidad y color la vida de la huerta — *La barraca* (1898) —, de los pescadores — *Flor de Mayo* (1895), *Cañas y barro* (1902) — y también la de la burguesía ciudadana: *Arroz y tartana* (1894), inferior quizá a las restantes — sobre todo a *Cañas y barro*,

considerada como una de las mejores creaciones del autor—pero interesante por ser algo así como la *Fortunata y Jacinta* de Blasco Ibáñez, no por su tema ni mucho menos por su calidad, pero sí por su ambiente: el mundo del comercio, sirviendo aquí de fondo a una acción de escasa densidad argumental en la que lo más importante son las descripciones costumbristas del mercado, del carnaval, de las fallas, etc.

De ambiente valenciano es también *Entre naranjos* (1900), curiosa por la mezcla de naturalismo y de modernismo, perceptible éste en las imágenes elaboradamente sensuales que el autor utiliza para describir tales árboles, convertidos en marco erótico de una pasión nacida bajo su aroma: «Los naranjos, cubiertos desde el tronco a la cima de blancas florecillas con la nitidez del marfil, parecían árboles de cristal hilado; recordaba Rafael esos fantásticos paisajes nevados que tiemblan en la esfera de los pisapapeles. Las ondas de perfume, sin cesar renovadas, extendíanse por el infinito con misterioso estremecimiento, transfigurando el paisaje, dándole una atmósfera sobrenatural, evocando las imágenes de un mundo mejor, de un astro lejano donde los hombres se alimentaran con perfumes y vivieran en eterna poesía. Todo estaba transfigurado por aquel ambiente de gabinete de amor iluminado por un inmenso fanal de nácar. Los crujidos secos de las ramas sonaban en el profundo silencio como besos; el murmullo del río le parecía a Rafael el eco lejano de una de esas conversaciones en voz desfallecida, susurrando junto al oído palabras temblorosas de pasión. En los cañaverales cantaba un ruiseñor débilmente, como anonadado por la belleza de la noche».

Es ésta una descripción de claro signo romántico, en la que hombre y paisaje se funden; un paisaje — de ahí su premodernismo — que casi escapa de lo puramente levantino para incidir en la artificiosa estampa de biombo japonés: marfil, cristal, nácar.

La sensualidad de que Blasco Ibáñez carga los naranjales parece abrir, en cierto modo, el camino a Gabriel Miró, un escritor, por lo demás, antípoda del autor de *La barraca*. Recuérdese una escena de *Entre naranjos*, en que Rafael, viendo a Leonor comer una naranja — «crujían los gajos entre sus dientes y el líquido de color de ámbar rezumaba, cayendo a gotas por la comisura de sus labios carnosos y rojos» — no puede evitar el besarla; y compárese con aquel capítulo de *El obispo leproso* en que un fruto ácido también, un limón, favorece la aproximación erótica de Pablo y María Fulgencia.

Pero junto a todo esto aparece en la novela de Blasco Ibáñez el mundo del comercio, del embalaje y exportación de naranjas, es decir el inequívoco dato naturalista.

De ambiente valenciano pero de tema histórico, ambientado en Sagunto en el siglo III a. de C., es *Sónnica la cortesana* (1901), débil y artificioso eco español de la espléndida *Salammbó* flaubertiana.

La ideología socialista y revolucionaria de Blasco Ibáñez inspira sus más tendenciosas novelas, entre ellas *La Catedral* (1903). Como en *Ángel Guerra*, Toledo con su Iglesia Primada sirve de fondo a un relato, exasperadamente anticlerical en este caso. El protagonista, Gabriel Luna, un anarquista teórico, rebelde y ateo, expresa muchas ideas del propio Blasco. Ofrece interés, a este respecto, la transformación de Gabriel de seminarista en revolucionario por cuanto nos da un índice de posibles lecturas del propio novelista: Schopenhauer, Darwin, Büchner, Haeckel, Proudhon, Reclus, Kropotkin, Bakunin, etc.

Los largos discursos anticlericales y demagógicos puestos en boca de Luna restan agilidad al relato, cuyo valor reside en la pintura del ambiente.

En *El intruso* (1904) la diatriba anticlerical se polariza violentamente contra la Compañía de Jesús. En *La bodega* (1905) adquieren expresión novelesca los problemas sociales del campo andaluz, vistos desde la perspectiva revolucionaria

del autor. *La bodega* — es decir, el vino — es el protagonista colectivo creado por Blasco Ibáñez sobre modelos zolescos.

La horda (1905) cierra este ciclo de novelas demagógicas y tendenciosas. El Madrid suburbial y de barrio bajo, que tan bellas expresiones novelescas suscitó en Galdós, aparece descrito aquí también, con energía, pero con menos arte, emoción y piedad que en *Misericordia* o en el comienzo de *Nazarín*.

A partir de estas fechas las restantes — muy numerosas — novelas de Blasco Ibáñez caen ya de lleno de la literatura del siglo XX. Viajero infatigable, oportunista, muy rico imaginativamente, Blasco Ibáñez noveló todo lo novelable, desde la fiesta nacional — *Sangre y arena* (1908) — hasta los temas de la primera guerra mundial — *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916), *Mare Nostrum* (1918) — pasando por motivos cosmopolitas y americanos *Los argonautas* (1914), *La tierra de todos* (1912), etc.

La vuelta a lo regional, entrañada en el romanticismo y recogida novelescamente por los narradores de la segunda mitad del XIX, y muy especialmente por los naturalistas, tuvo otras expresiones interesantes. Así JOSÉ MARÍA MATHEU Y AYBAR (1855-1929), elogiado por Rubén y por *Azorín*, en sus novelas cortas y cuentos — *La casa y la calle* (1884), *Rataplán* (1890), *Un rincón del Paraíso* (1885), *La Hermanita Comino* (1908), etc. — recoge en ocasiones las costumbres aragonesas, si bien no tan continuada y certeramente como LUIS MALDONADO recoge las salmantinas en sus espléndidas narraciones *Del campo y de la ciudad* (1905).

LUIS ALFONSO Y CASANOVA (1845-1892), crítico literario en «La Esfera», fué un ingenioso narrador en sus *Historias cortesanas* como *El guante* (1886), *Dos cartas* (1887) etc. Algo efectista y licencioso — pero con cierto buen gusto y elegancia — este narrador se diferencia de los últimamente citados por la temática urbana de sus relatos.

En JOSÉ ORTEGA MUNILLA (1856-1922), buen periodista, director de «El Imparcial», había condiciones de hábil narrador, malogradas por su excesiva palabrería y gusto por las digresiones. El padre Blanco García le comparaba con los Goncourt por su obsesión plástica y colorística en el lenguaje. *Clarín* que, en un principio, concibió grandes esperanzas en Ortega Munilla como novelista, las fué perdiendo luego. El naturalismo de este escritor cabría pulsarlo en relatos como *Panza al trote* (1880), estampa algo picaresca de la vida de un vagabundo. Otras obras de Ortega Munilla son *La Cigarra* (1879), *Sor Lucila* (1880) etc.

Si Ortega Munilla es la excesiva palabrería, JACINTO OCTAVIO PICÓN (1853-1924) es la mesura académica al servicio de unos temas excesivamente tendenciosos a veces, y otras, atrevidamente eróticos, si bien dentro aún del tono elegante y atildado que la posterior generación de novelistas perderá a partir de Felipe Trigo, Eduardo Zamacois, etc.

Como crítico de arte — *Apuntes para la historia de la caricatura*, *Vida y obra de don Diego Velázquez* — y como novelista — *Lázaro* (1882), *Novelitas* (1892), *Dulce y sabrosa* (1891), *Tres mujeres* (1896), *La vistosa* (1901), *Juanita Tenorio* (1910) etc. — fué igualmente admirado Picón.

En su primera época — en los *Cuentos de mi tiempo* (1890) y en las *Novelitas* (1892), por ejemplo — fué tendencioso y anticlerical. Como Valera, gustó siempre de las figuras novelescas femeninas.

En general aunque Picón extraiga sus temas y sus personajes de la vida real y del ambiente contemporáneo, no pagó apenas tributo al naturalismo novelesco. Peseux-Richard observaba cómo el período más fecundo de la actividad de Picón coincide con la época en que la Pardo Bazán publica *La cuestión palpitante*. Sin embargo, el naturalismo no mereció la atención del autor de *Dulce y sabrosa* fuera de alguna mención fugaz [134]. Señala el mismo crítico francés entre los temas más tratados por Picón, su lucha contra la hipocresía, y entre las características

de sus obras, su no tendenciosidad, la evitación de toda moraleja directa, sustituída por una técnica que se limita a mostrar y no a predicar. Alguno de estos rasgos aproximan la obra de Picón a la de Valera. Éste elogió mucho el relato *El peor consejero* tal vez interesadamente, por encontrar en él la misma tonalidad de sus propias obras.

Si el madrileño Picón, por su prurito esteticista — el arte por el arte — semejante al de Valera, evita el naturalismo novelesco en forma extremosa, el abulense José Zahonero lo cultiva en forma suave, realismo tradicional, en obras como *Zig-zag* (1881), *El polvo del camino* (1886), *Cuentos pequeñitos* (1887), *Cuentecillos al aire* (1896) etc.

Pero ese naturalismo de Zahonero que Cejador excesivamente calificaba de zolesco se reduce a la común tonalidad realista de la época. Bastaría recordar el cuento titulado *Un apólogo crítico*, para darse cuenta de lo equivocado del juicio de Cejador al decir de Zahonero que «publicó cuentos y novelas realistas con pujos de naturalismo zolesco». *Un apólogo crítico* es un cuento que el autor dice haber oído una vez a Manuel Fernández y González al discutir sobre Zola y el naturalismo: Un burro desea obsequiar a sus amigos, el gallo y el perro, e imitando a su amo quiere hacerlo con miel. Observa cómo las abejas liban en determinadas plantas para hacer su miel y él se alimenta con esas mismas plantas. Luego, confiadamente busca al perro y al gallo, alza la cola y sale solamente estiércol.

En una línea próxima de realismo suave y burgués, figuran otros muchos narradores de finales de siglo como Carlos Frontaura, Alfonso Pérez Nieva, José de Roure, etc. Pero con ellos, con sus obras nos adentramos ya en el siglo XX.

En otra parte he propuesto como posible fecha tope que podría separar literariamente el siglo XIX del XX, la de 1907, en que aparece «El Cuento Semanal». En esa publicación junto a escritores de la anterior centuria, aparecen nombres que corresponden ya a la recién inaugurada: Pedro Mata, Cristóbal de Castro, Julio Camba, Alberto Insúa, etc. De estos y otros narradores de transición entre los dos siglos — como Alejandro Sawa, Eduardo Zamacois, Mauricio López Roberts, etc. — ya no corresponde tratar aquí.

Una cosa es cierta, sin embargo, y es que esos novelistas prolongan en lo sustancial los temas, técnicas y tono del pasado siglo. Ramón Ledesma Miranda ha contrapuesto el grupo llamado de «La novela de hoy» — publicación en la línea de «El Cuento Semanal» — al de los novelistas-ensayistas de la «Revista de Occidente». En los primeros se prolonga el naturalismo del XIX. En los segundos hay una preocupación formalista, el deseo de hacer de la novela una obra de belleza, antes que un panfleto violentamente emocional, cargado de erotismo o de preocupaciones sociales. La renovación expresiva, estilística entrañada en la generación del 98 explica el sesgo de obras como las de Pérez de Ayala y Miró, así como el abierto europeísmo y el rigor intelectual de la generación de Ortega explican la novela-ensayo de un Jarnés.

Por todo ello puede que convenga seguir considerando como línea divisoria, como frontera entre la literatura española del XIX y la del XX, la generación del 98. Pío Baroja publica en 1900 sus *Vidas sombrías*. En esos relatos — bastante retóricos, verdaderos poemas en prosa a veces, de romanticismo depurado y agrio — hay algo nuevo que convierte tal libro y tal fecha en engranaje y, a la vez, mojón señalador entre dos siglos, entre dos concepciones de la novela y del arte.

NOTAS

[1] J. F. MONTESINOS: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo* XIX, Ed. Castalia (Valencia, 1955), pág. XI.

[2] A los testimonios citados por A. G. Palencia en su obra *La censura gubernativa en España* (1800-1833) (Madrid, 1934-41), y a los comentarios de J. F. Montesinos, cabría agregar otros muchos ejemplos acreditativos de cómo aún en la segunda mitad del XIX era viva y actual la discusión sobre la posible nocividad del género *novela*. José María Asensio, en el estudio preliminar que publicó al frente de las «Obras Completas» de Fernán Caballero, decía: «Ciertamente, y juzgando sin pasión, el abuso de la novela puede producir grandes males y llegar hasta el escándalo; que no hace tanto tiempo conocimos la excitación producida en los ánimos de los políticos de gran parte de Europa y entre las masas del pueblo, sobre todo en Francia, por la lectura de *El judío errante;* hoy tocamos la emoción que a cada nueva novela de E. Zola se deja sentir entre ciertas clases sociales, y en estos mismos días hemos visto la animosidad, el movimiento, la lucha de opuestos pareceres que levantó en el periodismo y en las familias la obrita del padre Coloma que tituló *Pequeñeces.*» («Colección de Escritores Castellanos», *La familia de Alvareda*, t. I de las O. C. de Fernán Caballero; Madrid, 1893, pág. 34).

[3] Idem, pág. XV.

[4] Recuérdese, por ejemplo, lo que a este respecto decía Menéndez Pelayo en su discurso de contestación al de ingreso de Galdós en la R.A.E.: «Así, entre ñoñeces y monstruosidades, dormitaba la novela española por los años de 1870, fecha del primer libro del señor Pérez Galdós. Los grandes novelistas que hemos visto aparecer después, eran ya maestros consagrados en otros géneros de literatura; pero no habían ensayado todavía sus fuerzas en la novela propiamente dicha. No se habían escrito aún ni *Pepita Jiménez*, ni *Las ilusiones del doctor Faustino*, ni *El escándalo*, ni *Sotileza*, ni *Peñas arriba.*» (Vid. *Estudios y Discursos de Crítica Histórica y Literaria*, tomo V, edición nacional de las O. C. de M. Pelayo, págs. 89-90).

[5] Ob. cit., pág. 186.

[6] Vid. la importante «Bibliografía» de traducciones de novelas extranjeras, publicada por Montesinos como apéndice a su citada obra.

[7] «Bajo la pluma de Valera mismo se verán surgir los nombres de Víctor Hugo, Balzac, G. Sand, Dumas y Sué como *pares inter paribus*» (Montesinos, ob. cit., pág. 114).

[8] Al período anterior corresponden otras novelas históricas de este autor: *Doña Blanca de Navarra* (1847) y *Doña Urraca de Castilla* (1849).

[8 bis] Galdós, en *España sin rey*, decía de Navarro Villoslada que era «excelente prosista, y el que con más ingenio y dotes narrativas había cultivado en España la novela histórica» (O.C., ed. Aguilar, III, 769-b). — Vid. B. Q. Cornish, *F. N. Villoslada*, en *Publications in Modern Philology*, University of California, Berkeley, 1918, y J. Simón Díaz, *Vida y obras de F. Navarro Villosdada* en *Rev. BE*, 1946, VII, págs. 169-220.

[9] Por eso no creo que Manuel de la Revilla acertara totalmente al decir: «Las novelas históricas escritas bajo la influencia de Walter Scott, por Larra, Espronceda, Escosura, Navarro Villoslada y algunos otros, no habían tenido el éxito necesario para fundar un nuevo género. Aquellas elegantes narraciones, más abundantes en color local que en interés dramático, no lograron excitar la atención del público...» (*Obras*, Madrid, 1883, pág. 109). Esto tal vez sea cierto con relación a las novelas del período romántico, o con las posteriores referidas a un cierto público. Pero el éxito de un Fernández y González parece innegable, y su misma fecundidad es testimonio de la gran aceptación que sus novelas tenían. — Vid. F. Hernández-Girbal, *Una vida pintoresca. Manuel Fernández y González, (Madrid, 1931)*.

[10] Estudio cit., pág. 39.

[11] Vid. Montesinos, ob. cit., págs. 112 y ss.

[12] Ob. cit., pág. 39.

[13] Vid. SHERMAN H. EOFF: *The Spanish novel of «ideas»; critical opinion (1836-1880)*, PMLA, 1940-1941, LV, 2, págs. 531-538

[14] Sobre el género fantástico en la literatura española del siglo XIX, vid. el cap. VII *Cuentos fantásticos* — y la bibliografía en él citada — de mi obra *El cuento español en el siglo XIX*, anejo L de la RFE (Madrid, 1949), pág. 235 y ss.

[15] Vid. CEJADOR: *Historia de la lengua y literatura castellana*, VIII, pág. 324.

[16] Vid. mi estudio *Barroco y Romanticismo (Dos ensayos)*, publicado por la Universidad de Murcia (1950).

[17] No obstante, habría que recordar, como certeramente señala R. F. BROWN en su libro *La novela española* (1700-1850) (Madrid, 1953, pág. 32), que entre los relatos precursores del costumbrismo novelesco a la manera de *Fernán*, podría incluirse *El diablo las carga* (1840), de Ros de Olano, subtitulado significativamente *Cuadro de costumbres, años de mil ochocientos y tantos.*

[18] Vid., sobre las relaciones entre *cuento* y *artículo de costumbres*, mi ya citada obra *El cuento español en el siglo XIX*, especialmente las páginas 95 y ss.

Recuérdese lo que Galdós decía de Mesonero Romanos — tan admirado asimismo por Pereda y que tanto influyó en su novelar — en el episodio *Los Apostólicos:* «Este joven, a quien estaba destinado el resucitar en nuestro siglo la muerta y casi olvidada pintura de la realidad de la vida española tal como lo practicó Cervantes, comenzó en 1832 su labor fecunda, que había de ser principio y fundamento de una larga escuela de prosistas. El trajo el cuadro de costumbres, la sátira amena, la rica pintura de la vida, *elementos de que toma su sustancia y hechura la novela*» (GALDÓS, O. C. ed. Aguilar, II, pág. 190-b).

E. G. DE BAQUERO consideraba también que la aportación de los escritores costumbristas había sido grande: «Les enseñó a salir de la mascarada medieval de los románticos, para instalarse como observadores en la sociedad en que vivían y prepararse a contemplar la comedia humana. El escenario era el cuadro de esa misma sociedad; la descripción de tipos, de costumbres, de escenas, el fondo de la fábula novelesca. En resumen, lo que trajeron los costumbristas fué un aprendizaje de observación y de deducción» *(El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, pág. 39).

No obstante, algún crítico actual considera que el costumbrismo no sólo no favoreció el desarrollo de la novela, sino que, por el contrario, sirvió de obstáculo: «La plena realidad española no parecía materia de arte. El costumbrismo, en todas sus épocas, fué letal a nuestra novela (aun en los tiempos más tardíos en que se incorporará a ella), pues nos impuso esa funesta discriminación entre lo que se diputaba español y no español que durante decenios frustró muy buenos propósitos. Se leía, con la sonrisa en los labios, tal o cual escena de Mesonero para ir a buscar recuerdos de una vida más plena en las páginas de Balzac. Si alguien hubiera intentado repetir en España la lección de Balzac se hubiera visto incurso en anatema de no españolidad» (J. F. Montesinos, ob. cit., pág. XI).

Creo que Montesinos mezcla dos problemas distintos: uno, el de la indiscutible incorporación del costumbrismo a la novela, y otro, el de la calidad de ésta. Parece que, en definitiva, lo reprochado por el crítico es, una vez más, el retraso de la novela española con relación a la europea. Cuando *Fernán Caballero* incorpora el costumbrismo a la novela y hace algo distinto de las mascaradas medievales a que G. de Baquero aludía, la novela europea iba ya por otros rumbos.

El costumbrismo fué, pues, *letal* en cuanto mantuvo a la novela española *provinciana* y limitada, pero no considerado desde otra perspectiva, la señalada por Galdós y *Andrenio*. Y la verdad es que cuando se piensa en lo que de legítimo y buen costumbrismo hay incorporado al novelar de un Galdós, preciso es confesar que la labor de Larra y Mesonero fué tan útil como fecunda.

[19] Esto se ve claro, sobre todo, en *El retrato*, artículo de Mesonero en que Jacinto Octavio Picón se inspiró para escribir un cuento titulado también *El retrato*.

[20] Discurso de contestación de Galdós al de ingreso de Pereda en la R.A.E. (Madrid, 1897; págs. 40-41).

[21] Vid. a este respecto: THEODOR HEINERMANN: *Cecilia Böhl de Fáber y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita* (Espasa-Calpe, Madrid, 1944; pág. 27).

[22] José M.ª Asensio observaba a este respecto que «hay asonancia y aun casi igualdad de vocales entre los nombres *Cecilia Böhl* y *Clemencia Ponce*» (ob. cit., pág. 65).

[23] Vid. Asensio, ob. cit., pág. 70.

[24] Vid. R. F. Brown, ob. cit., pág. 31.

[25] Vid. A. G. BLANCO: *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días* (Madrid, 1909), pág. 202.

[26] Montesinos, en su ob. cit. (pág. 121), ha recordado cómo en 1857 *Fernán* decía: «Triste es que nos abandonemos a punto de no hallar para nuestras novelas sino tipos cortados por las novelas francesas de Sué o de Dumas. ¿Qué dirían las generaciones que nos han precedido? ¿Qué dirán las que nos sucedan?»

[27] Vid. *Recuerdos de Fernán Caballero* en «Obras Completas», del padre Coloma, Editorial Fax (Madrid, 1943) págs. 1569-1570.

[28] Vid. carta 32 a Hartzenbusch en la citada edición de Heinermann, págs. 145-146.

[28 bis] Vid. Guillermo Díaz-Plaja, *Introducción al Estudio del Romantiscismo Español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

[29] Vid. CÉSAR BARJA: *Libros y autores modernos* (Nueva York, 1924), págs. 316-317.

[30] Véase a este respecto el siguiente juicio de Manuel de la Revilla sobre *Fernán:* «Su inimitable talento descriptivo, su poético y delicado sentimiento, su admirable mezcla de idealismo y realismo, se estrellaron contra el reaccionario propósito que le guió en todas sus producciones. Admiradora entusiasta de los antiguos ideales, trató siempre de restaurar la sociedad pasada y de combatir la nueva, y su grito de constante protesta contra el espíritu del siglo no permitió que gozaran sus obras de aquella popularidad e influencia de que disfrutan las que saben hacerse eco de los ideales y aspiraciones de la sociedad en que se producen.»

[31] Mesonero Romanos en 1832, en la introducción de sus *Escenas Matritenses*, presentaba como errónea imagen, la de España vista por ciertos escritores extranjeros: «No pudiendo permanecer tranquilo espectador de tanta falsedad... me propuse... presentar al público español cuadros que ofrezcan escenas propias de nuestra nación».

Vid. mi estudio *Perspectivismo y crítica en Cadalso, Larra y Mesonero Romanos* («Clavileño», 30, noviembre-diciembre 1954).

[32] Recuérdese el juicio de Montesinos recogido en la nota 18 sobre cómo el costumbrismo fué *letal* a nuestra novela. Lo fué, precisamente, en este aspecto.

Por eso Mesonero, costumbrista satirizador del Romanticismo, no cultivó el género, en tanto que Larra (no del todo incluíble en el Romanticismo literario, pero sí muy próximo) pudo escribir *El doncel de don Enrique el Doliente*.

[33] Aun así ofrece interés el considerar el posible pre-naturalismo de algunas descripciones fernancaballerescas como la de las cogidas de los caballos en la corrida de toros de *La Gaviota*, o una de un crimen, con sangriento detallismo anatómico, en el relato *Más largo es el tiempo que la fortuna*.

[34] Vid. Asensio, estudio citado, págs. 34-35.

[35] Vid. sobre esto mi obra *El cuento español en el siglo* XIX, págs. 56-57 y 60-66, especialmente.

[36] De estos relatos breves de *Fernán* me ocupo en *El cuento español en el siglo* XIX.

[37] Romántica también, en definitiva, es la concepción del paisaje en *Fernán*. Como la Pardo Bazán vió bien en su *Nuevo Teatro Crítico*, el paisaje fernancaballeresco está cargado de resonancias sentimentales, ligado afectivamente a los estados de ánimo de los personajes.

[38] Por boca de Gabriel Araceli, en el capítulo XVI de *Cádiz*, Galdós dedicó un tierno homenaje de recuerdo a *Fernán Caballero:* «De este matrimonio nació Cecilia Böhl, a quien debemos las mejores y más bellas pinturas de las costumbres de Andalucía, novelista sin igual y de fama tan grande como merecida dentro y fuera de España.»

[39] Vid. juicio de Revilla transcrito en nota 30.

[40] Vid. C. Barja, ob. cit., pág. 324.

[41] *De Madrid al Cielo* apareció primero en 1856 en el «Semanario Pintoresco Español» con el título de *Nostalgia*.

[42] Sobre estos cuentos vid. mi obra citada *El cuento español en el siglo* XIX.

[43] Dice C. Barja: «Hizo Trueba del campo un verdadero Paraíso terrenal, todo él cubierto de césped y matizado de flores inocentes; transformó los campesinos en ángeles, y de los dos lados que toda vida tiene, tanto en el campo como en la ciudad, no quiso ver más que el lado bueno, que para él, igual que para *Fernán Caballero*, consiste en la práctica de la religión y virtudes cristianas, en el amor y santidad de la familia y en el cariño y exaltación de la Patria» (ob. cit., págs. 324-325).

Ya hemos visto cómo *Fernán* se oponía a la rígida oposición melodramática de *buenos* y *malos*. Por eso sus relatos poseen — como Barja reconoce — un «interés psicológico y dramático» del que carecen los de Trueba.

[44] Vid. EUSEBIO ARANDA: *Selgas y su obra*, Publicaciones de la Universidad de Murcia (1954).

[45] Recuérdense algunas fechas significativas: *La cuestión palpitante* (1882-3), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *La Madre Naturaleza* (1887), *Lo prohibido* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1887-8), *La Regenta* (1884), etc. Vid. GIFFORD DAVIS: *The critical reception of Naturalism in Spain before «La cuestión palpitante»*, en «Hispanic Review», XXII, 1954, 2, pág. 97 y ss. En este artículo el autor señala rigurosamente cómo ya hacia 1876 aparecen referencias al Naturalismo. Según avanzamos en el tiempo, el interés y las polémicas suscitadas por la nueva escuela literaria van creciendo. 1884 es una fecha significativa en cuanto a la intensidad y número de tales polémicas. Vid. GIFFORD DAVIS: *The «coletilla» to Pardo Bazán's «Cuestión palpitante»*, H. R., XXIV, 1956, 1, pág. 50 y ss.

[46] Este artículo de Alarcón fué especialmente elogiado por *Azorín* en *Andando y pensando:* «¡Qué poder formidable de genio en *El amigo de la muerte*, en *La mujer alta*, en *Lo que se ve por un anteojo*, en *La Comendadora!* No hay en las literaturas europeas modernas nada que supere a las narraciones citadas... Nadie ha inspirado tan gran horror contra la pena de muerte como Alarcón en *Lo que se ve por un anteojo.*»

Balseiro ha dicho asimismo: «Este juicio de *Azorín* parécenos justo, exacto. Turguenief, describiendo la ejecución del guillotinado Troppmann, no alcanza la altura de Alarcón. Porque éste presenta, no sólo la monstruosidad del crimen legalizado que es la pena de muerte, sino una inquietud metafísica de que carece el cuento ruso, sintetizada en las últimas palabras — «Dios juzgará a su vez» — de ese magistral cuadrito de 1854, obra de los veintiún años» (J. A. Balseiro: *Novelistas españoles modernos*, págs. 142-143).

Un relato de Armando Palacio Valdés, perteneciente a la serie «Aguafuertes» y titulado *El hombre de los patíbulos*, recuerda bastante *Lo que se ve por un anteojo*.

[47] *El pañuelo* fué publicado en 1857 en «El Museo Universal» y es una de esas improvisaciones a las que tan dado fué Alarcón, bajo la influencia del estilo Karr. Podría resultar interesante comparar la temática de este artículo con la obra dramática de Eusebio Blasco, *El pañuelo blanco*.

[48] J. F. Montesinos: *Pedro Antonio de Alarcón* (Zaragoza, 1955). Vid. asimismo A. Soria Ortega, *Ensayo sobre Pedro A. de Alarcón y su estilo* en B. A. E., 1951, págs. 45-92.

[49] Ya dos años antes, en 1866, don Cándido Nocedal decía en un discurso del que Menéndez Pelayo transcribe parte en sus «Heterodoxos» (Ed. Nacional, vi, pág. 295): «No hay que disimularlo: la Europa entera, España también, va estando ya dividida en racionalistas y católicos. Cada cual toma su partido. Cualquiera otra cuestión, al lado de la que hoy preocupa los ánimos, sería pequeña, insignificante.»

[50] Vid. asimismo E. Gómez de Baquero: *El Renacimiento de la novela española en el siglo* xix, págs. 51-53, (Madrid, 1929).

[51] Vid. ob. cit. sobre Alarcón, de Montesinos, págs. i-ii.

[52] «Su fuerte era la fabulación espontánea, libre, regocijada, sin grandes profundidades, y este plasmar sus fantasías en figuras coloreadas y vivaces» (Montesinos, ob. cit., págs. 175-6).

[53] Vid. A. G. Blanco: *Historia de la novela...*, pág. 220.

[54] *Semblanzas literarias* en O.C., ed. Aguilar, ii, pág. 1198.

[55] M. de la Revilla: *Obras* (1888), pág. 94.

[56] Vid. *Mezclilla*, pág. 340; *Ensayos y revistas*, pág. 323, y *Nueva campaña*, pág. 85.

[57] Vid. Montesinos, ob. cit., pág. 180.

[58] Quizá esto ayude a explicar por qué a finales de siglo, en 1891, cuando se experimentó el cansancio de las formas naturalistas y se propugnó una nueva novelística psicológico-idealista, y, también, un retorno a la llamada *novela novelesca* — que en Francia era identificada, por los críticos, con los relatos de Dumas —, en España pudo la Pardo Bazán presentar como posible modelo de la nueva orientación novelesca las obras del escritor guadijeño. Inútil es decir — y en esto tuvo plena razón *Clarín*, en su réplica a la escritora gallega — que esto no sólo no hubiera sido una solución, sino que realmente habría equivalido a un retroceso. Si en 1875 la técnica novelesca de Alarcón era, en cierto modo, anacrónica, más lo hubiera resultado aún en 1891.

[59] Sobre la cronología y diferentes versiones de estos relatos, vid. la citada obra de Montesinos.

[60] Montesinos ha tratado de precisar la influencia de Dumas en la primera versión de *¡Buena pesca!* y en *El Clavo* (ob. cit., pág. 10).

[61] Sobre la influencia de Karr vid. mi obra *El cuento español en el siglo* xix.

[62] Vid. Alarcón: *Historia de mis libros*.

[63] Eduardo Serrano Fatigati, periodista que imitó también a Alphonse Karr, decía en un artículo titulado *La última página*, publicado en 1860 en *El Museo Universal*: «¡Bendita sea la última página de una novela de Alarcón o de Alfonso Karr!»

[64] Sobre la *ingeniosidad* en la generación literaria de 1850, vid. *Alarcón* de Montesinos, página 24.

[65] Sobre la cronología de este relato y las sucesivas versiones del mismo, vid. Montesinos, ob. cit., pág. 86.

[66] Montesinos, en su obra citada, dice: «Recuerdo haber leído, siendo muchacho, una colección de cuentos folletinescos de G. Toudouze, traducida al castellano con el título *Las pesadillas*, que corresponde exactamente al del original francés (*Les Cauchemars*, 1889), y en ella cierta historia que coincidía en lo esencial con la de Alarcón».

La Pardo Bazán, en el número 10 de su *Nuevo Teatro Crítico*, decía haber leído una versión de *El Clavo* traducida del original francés de Hipólito Lucas.

[67] De este relato dice A. F. G. Bell en su *Contemporary Spanish Literature*, pág. 49: «He (Alarcón) shows himself capable of great sugestive power in *La Comendadora*».

Y *Azorín* en *Andando y pensando:* «Nadie ha sabido condensar en quince páginas toda la historia psicológica de España como Alarcón en *La Comendadora*».

Montesinos ha escrito recientemente: «Todo es primoroso en él, uno de los raros aciertos absolutos de Alarcón, ya maduro para escribir lo que de mejor hay en *El sombrero de tres picos*, seis años posterior. No sólo está perfectamente visto, sentido y expresado aquel caso siniestro de degeneración aristocrática, la obsesión lúbrica del niño, más obsesión que lubricidad, tan sobria, y eficazmente expuesta, sino que la sugestión del ambiente, las parcas notas descriptivas—aquel cuadro de sol, enmarcado por el balcón, las figuras de los personajes reunidos en la sala, por ejemplo — son logros perfectos» (ob. cit., págs. 113-4).

[68] «Esta *Novela natural* no ejemplifica un naturalismo decoroso ni otro alguno, sino un romanticismo rezagado. La vieja levadura romántica fermenta siempre en la obra de Alarcón» (Montesinos, ob., cit., pág. 115).

[69] El propio autor calificó algunas de ellas, de *estrafalarias y bufonas*. La Pardo Bazán las consideraba «pobres en interés, mezquinas en su intención moral, superficialmente amenas». Modernamente César Barja ha dicho: «En todas estas obras falta tanto de arte como sobra de fantasía romántica y descabellada» (*Libros y autores modernos*, pág. 430).

[70] El tema de *El amigo de la muerte* se encuentra en cuentos tradicionales como el recogido por *Fernán Caballero*, *Juan Holgado y la muerte*, publicado en 1850 en el «Semanario Pintoresco Español», y en *Traga-aldabas*, de Antonio de Trueba, publicado en 1867 en «El Museo Universal».

[71] Vid. Montesinos ob. cit. página 149.

[72] Vid. E. P. Bazán: *Nuevo Teatro Crítico*, núm, 10 (1891).

[73] Sobre las fuentes de esta obra vid.: A. Bonilla: *Los orígenes de «El sombrero de tres picos»*, en «Revue Hispanique», 1905, XIII; R. Foulché-Delbosc: *D'oú dérive «El sombrero de tres picos»*, en «Revue Hispanique», 1908, XVIII; E. B. Place: *The antecedentes of «El sombrero de tres picos»*, en «Philological Quarterly», 1929, VIII; Montesinos ob. cit. pág. 157).

[74] *Clarín* comentó así el acontecimiento: «Alarcón daba *El escándalo* a la estampa, y el espíritu público, entonces como ahora, muy atento al orden de ideas que esa obra inspira, apoderóse de ella con avidez, y se leyó y comentó por todos. Fué un acontecimiento en la literatura. Pero dentro del problema religioso moral, ¿qué representaba *El escándalo*? La solución del pasado...»

[75] Ofrece interés en *El Niño de la Bola* la figura de don Pepito, porque tal vez, apunta Montesinos, Alarcón dejara en ella recuerdos autobiográficos.

[76] Vid. M. Baquero: «*Adolphe*» y «*La Pródiga*», en «Insula», núm. 88, 15 abril 1953 ensayo y recogido ahora en «Prosistas españoles contemporáneos», Ed. Rialp (Madrid, 1956).

[77] *Clarín: Ensayos y revistas*, págs. 325 y ss.

[78] Sobre los cuentos y novelas cortas de Coloma, vid. mi obra *El cuento español en el siglo XIX*.

[79] Vid. mi obra citada, capítulo XIII.

[80] Vid. estudio preliminar de J. M.ª de Cossío en «Obras Completas» de Pereda, Editorial Aguilar, pág. XIV (Madrid, 1943). Vid. del mismo autor, *La obra literaria de Pereda; su crítica* (Santander, 1934); y Jean Camp, *José M.ª de Pereda. Sa vie, son oeuvre et son temps*. París, 1957.

[81] «En un volumen de limitadísima tirada recogió sus producciones teatrales que había estrenado por este tiempo. En 1861 se representaron *Tanto tienes tanto vales* y *Palos en seco*, y en 1863 *Mundo, amor y vanidad* y *Marchar con el siglo*. Su último devaneo teatral corresponde ya al 1866, en que da a la escena *Terrones y pergaminos*, primera producción en la que, con perfecta conciencia de su intención, procura un colorido localista a su obra. Pero ya para ese año había publicado sus *Escenas montañesas*» (Cossío, estudio cit., pág. XVI).

[81 bis] Vid. J. M.ª Cossio: *Pereda y Galdós en Portugal*, en *R. Hist*, 124 XIII, 72-74.

[82] Por escritor costumbrista tenía Manuel de la Revilla a Pereda: «Puede asegurarse que el género cultivado por *El Curioso Parlante* (y antes por Larra) no existe ya. El cuadro de costumbres [...] no tiene hoy entre nosotros más cultivadores que don José María Pereda, inferior a nuestro juicio a *El Curioso Parlante*» (Revilla, «Obras», Madrid, 1883, pág. 40). Vid. William D. Moellering: *The Elements of Costumbrismo infereda's «Escenas Montañesas»* en *Stanford*, 1943, vol. XVIII, págs. 56-59.

[83] Estudio citado, pág. XVI.

[84] César Barja decía: «Que Pereda no ve el campo a través de la lente color de rosa de *Fernán Caballero* y Trueba, dicho queda. No sólo lo bueno y virtuoso, sino también lo malo y vicioso sale a relucir en las páginas de sus novelas y cuadros de costumbres» (ob. cit., pág. 368). Y J. A. Balseiro: «Trueba contemplaba el país vasco desbordando ternura. Pereda dibujaba el suyo acentuando sombras» (*Libros y autores modernos*, pág. 57).

[85] A. F. G. Bell dice: «It was in there scenes [las de *Fernán*], in the sketches of Mesonero Romanos, the *Escenas Andaluzas* of *El Solitario* and in the *Novelas Exemplares* of Cervantes that Pereda found his models» «The names of Cervantes and Rembrandt care not omiss in dealing with the autor of *La leva...*» (*Contemporary Spanish Literature*, pág. 40).

[86] Vid. Cossío, estudio cit., pág. XXXVIII.

[87] Cossío, estudio citado, pág. XVI.

[88] R. Altamira decía, en un estudio sobre la literatura europea finisecular: «Nótase, en primer lugar, que sigue acentuándose en las novelas, los cuentos y los dramas, el gusto por los cuadros de costumbres populares y por lo que se ha llamado entre nosotros literatura regional, que cuenta aquí con cultivadores tan ilustres como Pereda, Palacio Valdés, Emilia Pardo, Ollee y Blasco Ibáñez. La corriente es doble: de un lado, busca el color local, el *sabor de la tierruca*, que enciende la inspiración y le infunde un tono a la vez realista y semilírico; de otro lado, se escogen como sujetos no los de la aristocracia o de la clase media, sino los del pueblo, y, por lo general, los del pueblo del campo» (*Cosas del día*, Valencia, 1908, pág. 124).

Cossío en su citado estudio, al aludir a la moda en toda Europa de la novela regional, apunta: «Precisamente en los años mismos en que colaboraba [Pereda] en «La Abeja Montañesa», este periódico publicaba el folletón *Mireya*, la magistral novela poemática de Federico Mistral, y es seguro que el novelista montañés, que leía y acaso revisaba cada folletón, sintió el deseo de ser para su Montaña lo que el gran felibre representaba para Provenza» (pág. XXX).

[89] Dice César Barja: «Vivió don Juan Valera en una época de tendencias encontradas, entre los últimos espasmos de un realismo y un naturalismo que él vió nacer, crecer y morir; joven para todo eso, tuvo tiempo, en su larga vida de setenta y ocho años, acabada en Madrid en 1905. A todos esos movimientos fué igualmente extraño el señor Valera, y a todos ellos fué igualmente contrario. Extraño y contrario fué también a iguales o semejantes movimientos en el campo de la filosofía, la sociología, etc. Y he aquí cómo se nos aparece Valera: como un escéptico, como un desconfiado de las modas literarias y filosóficas que revolucionaron a Europa en los últimos cincuenta años del siglo pasado; como un individuo aislado» (*Libros y autores modernos*, págs. 401-402).

[90] Vid. E. G. de BAQUERO, *De Gallardo a Unamuno* (Espasa-Calpe, Madrid, 1926; pág. 80).

[91] *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, pág. 74.

[92] Vid. J. F. MONTESINOS: *Una nota sobre Valera* en «Estudios dedicados a Menéndez Pidal», t. IV (Madrid, 1953), pág. 451.

[93] *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, Espasa-Calpe (Madrid, 1946), pág. 60.

[94] Id. págs. 124-125.

[95] Antes, en 1861, había publicado en folletines, en «El Contemporáneo», *Mariquita y Antonio*, que quedó incompleta y en la cual se encuentran recuerdos autobiográficos. En esta época, «aunque lo desprecie y lo ironice, el folletín tienta a Valera, y por influencia del folletín podemos explicarnos algunos de los más extraños pasos de novelas como *Mariquita y Antonio* y *Las ilusiones del doctor Faustino*» (Montesinos, estudio citado, pág. 453).

[96] No hay que conceder demasiado crédito a lo que Valera dice. Montesinos señala cómo «en cartas muy anteriores a *Pepita Jiménez* se habla de proyectos de novela; se habla de ello ya en algunas de las que el joven Valera escribía a su padre en 1850; más tarde, en otras a Laverde o a Campillo» (estudio citado, pág. 435). Lo que ocurría, como el propio Montesinos señala en esas páginas, es que Valera heredó del siglo XVIII una serie de prejuicios contra la novela, considerada género inferior, que quizá le movieron a justificar de alguna manera —a buscar un origen extranovelesco—, lo que resulta difícil imaginar no concebido *ab origine* como novela.

[97] *Epistolario* citado, pág. 293.

[98] ALBERTO JIMÉNEZ: *Juan Valera y la generación de 1868* (Oxford, The Dolphin Book, 1956), pág. 139.

[99] Estudio citado, pág. 433.

[100] *Epistolario* citado, pág. 284.

[101] Ídem, pág. 297.

[102] A. Jiménez, ob. cit., pág. 154.

[103] *Historia de la novela...*, pág. 211.

[104] Vid. A. Jiménez, ob. cit., especialmente págs. 147-149.

[105] Ídem, pág. 168.

[106] Sobre esto vid. el citado estudio de Montesinos y mi obra *El cuento español en el siglo XIX*.

[106 bis] *Clarín* acertaba en lo de «restauración de la novela popular», porque indudablemente Galdós no noveló a espaldas del pueblo y de sus gustos. Dignificó géneros románticos, como la novela histórica, y recursos novelescos, románticos también, y hasta folletinescos. Con Galdós, al igual que con Balzac, o con Dickens, no se dió la escisión, perceptible hoy, entre el lector-minoría y el lector-masa. Las novelas de Galdós, sobre todo las de carácter popular —verbigracia *Los Episodios* —, fueron leídas por todos.

[107] Sobre el simbolismo galdosiano, perceptible incluso en la onomástica de sus personajes, vid. la importante obra de JOAQUÍN CASALDUERO, *Vida y obra de Galdós*, ed. Losada (Buenos Aires, 1943); publicada también en la Biblioteca Románica Hispánica de Ed. Grados.

[108] Vid. L. ALAS, *Galdós*, Ed. Renacimiento (Madrid, 1912), págs. 18-19.

[109] Este *simbolismo onomástico*, certeramente estudiado por Casalduero en la obra citada, es rasgo característico de la producción galdosiana en todas sus épocas. En ocasiones, el mismo autor lo pone de manifiesto. En *El equipaje del rey José* aparece una vieja beata llamada «Doña Perpetua, firme siempre en la perpetuidad de su desaprobación». En el capítulo XII de *Mendizábal* se lee: «Me llamo Milagro — dijo el vejete sonriendo —, José del Milagro. Ya ve usted si es alegórico mi apellido, pues verdaderamente no hay mayor prodigio que vivir un hombre entre tantas desventuras, cesante cuando no perseguido.» En *Las tormentas del 48* (cap. IV): «Llamábanla Bárbara o Barbarina, nombre que le cuadraba maravillosamente, porque leía muy mal y apenas sabía escribir».

[110] Vid. J. CASALDUERO: *Auguste Comte y «Marianela»*, en «Smith College Studies in Modern Languages» (octubre 1939 a julio 1940).

[111] Alas, ob. cit., pág. 126.

[111 bis] Vid E. L. Erickson, *The influence of Charles Dickens on the novels of B. P. Galdós*, en *Hisp. Cal.*, 1936, XIX, 421-430.

[112] Ob. cit. pág. 176.

[113] Ídem, pág. 222.

[114] *Clarín* decía: «El clero catedralicio y parroquial anda por el Toledo de Galdós con la misma vida y fuerza de realidad que los curas y canónigos de Balzac andan por Tours» (ob. cit., pág. 249). Y J. A. Balseiro: «Notabilísimo es el grupo de clérigos aquí retratados; no porque ninguno de ellos sea gran figura literaria, sino por la actitud en que el creador se coloca ante sus criaturas. Los sacerdotes de *Fernán Caballero*, Manrique, el jesuíta de Alarcón, y los ministros católicos de Pereda, excepto el padre Apolinar, actúan como si fueran una clase especial y distinta de la especie humana. Esto es: se mueven, se expresan y sienten en curas por imposición de su estado, no de sus características de hombre. Galdós — como Valera al dar vida al padre Enrique y al padre Jacinto; como *Clarín* al presentar su inigualado clero catedral en *La Regenta* — reconoce aquí a Dios lo que es suyo y al César lo que le pertenece» (*Novelistas españoles modernos*, págs. 233-234).

[115] En 1886 decía Valera en carta a M. Pelayo: «Hay una quinta nación que va a entrar ahora en esta tetrarquía [Alemania, Francia, Italia, España] y la quiere convertir en pentarquía; pero yo creo que los Tolstoi, Turguenefs, Lermontoff, Puschine, etc., distan aún mucho de alcanzar tan elevado puesto para su patria» (*Epistolario* cit., pág. 227). En cambio, en 1887 M. Pelayo parece interesarse algo más por tales novelistas, al escribir a Valera: «Uno de los puntos que no ha tocado usted, y sobre el cual deseo que usted nos diga su parecer, es la novela rusa contemporánea, y la influencia que empieza a ejercer en la literatura francesa contemporánea. Hace poco leí sobre esta materia un libro de un señor Vogüé, que me pareció intesante y bien escrito. Como esto es nuevo en España, y aun en Francia comienza ahora sobre todo por la lectura de Tolstoi, juzgo que puede dar motivo a una carta muy amena.»

En el mismo año, 1887, M. Pelayo informa irónicamente a Valera de cómo la Pardo Bazán, recién llegada de Francia, «anda ahora por aquí, leyéndonos en el Ateneo unas lecciones sobre la novela rusa. Hay en todo esto cierta inofensiva pedantería, que a mí me hace gracia, y que nace principalmente del prurito de aparecer siempre al tanto de las últimas palabras del arte y de la ciencia».

Valera confiesa no conocer «la literatura rusa novísima», pero cree «que no ha de valer mucho», maravillándose de las alabanzas que ha merecido a la Pardo Bazán.

[116] Vid. mi obra *La novela naturalista española: Emilia Pardo Bazán*, Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1955.

[117] Opiniones de E. Zola sobre *La cuestión palpitante*, recogidas en la cuarta edición de esta obra (Madrid, 1891), págs. 24 y 25.

[118] L. ALAS: *Museum* (Madrid, F. Fe, 1890), págs. 61-62.

[119] Vid. ARMAND E. SINGER: *The Influence of «Paul et Virginie» on «La Madre Naturaleza»* en «West Virginia» (1943), vol. IV, págs. 21-43.

[120] A. ZAMORA VICENTE: *Las «Sonatas» de Ramón de Valle-Inclán. Contribución al estudio de la prosa modernista* (Buenos Aires, 1951), págs. 43 y ss.

[121] Vid. mi artículo *La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX*, en la «Revista de la Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras», 1948.

[122] Vid. los siguientes estudios de JOSE M.ª MARTÍNEZ CACHERO: *Un ataque a Clarín*, *Seis artículos de Ramón León Máinez*, en «Revista de Letras» de la Universidad de Oviedo. año XI (1950), págs. 257-273, y *Luis Bonafoux y Quintero, «Aramis», contra «Clarín»*, en «Revista de Literatura» (Madrid, 1953), fasc. 5, págs. 99-112.

[123] Sobre *Teresa*, vid. CARLOS CLAVERÍA, *Una nueva carta de «Clarín» sobre «Teresa»*, en «Hispanic Review», XVIII (1950), págs. 163-168, y *La «Teresa» de «Clarín»*, en «Insula», número 76 (abril 1952).

[124] Sobre los cuentos de Alas vid. mi citada obra *El cuento español en el siglo XIX* y el prólogo que escribí para la antología de *Cuentos* de Alas hecha, con motivo del centenario, por José M.ª Martínez Cachero, editada en Oviedo por Gráficas Summa.

[125] Vid. ALBERT BRENT: *Leopoldo Alas and «La Regenta» A study in nineteenth century spanish prose fiction*, The University of Missouri Studies, vol. XXIV, núm. 2 (1951).

[126] Vid G. LAFFITTE: *«Mme. Bovary» et «La Regenta»*, en «Bulletin Hispanique», XLV, (1943), núm. 2, págs. 157-163; y C. CLAVERÍA: *Flaubert y «La Regenta»*, en «Cinco estudios de literatura española moderna» (Salamanca, 1945).

[127] Vid. mi estudio *Exaltación de lo vital en «La Regenta»*, en «Archivum», II (1952), páginas 187-216, recogido ahora en «Prosistas españoles contemporáneos», Ed. Rialp (Madrid, 1956).

[128] Vid. mi estudio *Una novela de «Clarín»: «Su único hijo»*, Publicaciones de la Universidad de Murcia (1952), recogido asimismo en «Prosistas españoles contemporáneos».

[129] Sobre el final de *La Regenta*, decía J. A. Balseiro: «Debido a lo bajo que cae la protagonista es, indudablemente, ejemplar a la española. Así estudia la ejemplaridad el autor de *La Celestina*» [*Novelistas españoles modernos*, Nueva York (1933), pág. 369].

[130] Vid. sobre esto *Azorín*: *Páginas escogidas de Leopoldo Alas*, Ed. Calleja (Madrid, 1917), pág. 195.

[131] Vid. JOSÉ M.ª MARTÍNEZ CACHERO: «*Clarín*», *crítico de su amigo Palacio Valdés*, en «Boletín del Instituto de Estudios Asturianos», núm. 19 (1953).

[132] Sobre Ochoa vid. el libro de MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ-AVELLO: *Vida y obra literaria de Juan Ochoa Betancourt* (Oviedo, 1955).

[132 bis] Vid. K. Reding, *Blasco Ibáñez and Zola*, en *Hisp. Cal.*, 1923, VI, págs. 365-371.

[133] A. G. BLANCO: *Historia de la novela...*, pág. 605.

[134] Vid. H. PESEUX-RICHARD: *Un romancier espagnol: J. O. P.*, en «Revue Hispanique», XXX (1914), núm. 79, págs. 515 y ss.