

# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

COORDINADA POR JESÚS MENÉNDEZ PELÁEZ

---

## VOLUMEN III - SIGLOS XVIII, XIX Y XX

JESUS MENÉNDEZ PELÁEZ

IGNACIO ARELLANO

JOSÉ M. CASO GONZÁLEZ

MARIA TERESA CASO MACHICADO

J. M. MARTÍNEZ CACHERO

**EVEREST**

**INTRODUCCIÓN A LOS  
CAPÍTULOS XI AL XV:  
LA LITERATURA ESPAÑOLA  
ENTRE 1868 Y  
EL FIN DE SIGLO**

INTRODUCCIÓN A LOS CAPÍTULOS XI AL XV:  
LA LITERATURA ESPAÑOLA ENTRE 1868 Y EL FIN DE SIGLO

Si muy borroso resulta determinar el jalón último del romanticismo en nuestra literatura, colocado aproximadamente en la década de los 40 —Espronceda, supuesto adalid de la generación romántica y nombre relevante en la poesía lírica y narrativa, muere en 1842; 1849 es el año en que se estrena *Traidor, infanado y mártir*; el drama histórico de Zorrilla que remata brillantemente su carrera teatral, en tanto que por esas fechas ha remitido el apogeo de la novela histórica pues *El señor de Bembibre*, una de las cimas de esta especie, se publica en 1844—, cosa por el estilo sucede con el comienzo de una nueva época ya que las fechas que pudieran aducirse —1868, revolución de septiembre que destrona a Isabel II; 1874, restauración de la monarquía en la persona de su hijo (Alfonso XII)— como frontera separadora corresponden a acontecimientos histórico-políticos y no literarios, aunque los primeros hayan podido pesar en los segundos y se hable por ello de una generación del 68 (propuesta de Alberto Jiménez<sup>1</sup>) cuyos miembros, diversos entre sí, antagónicos a veces por las ideas que profesaban —son las amistades ejemplares que dijo Marañón—, “llevaban impresos estos tres caracteres que daban fortaleza a sus ideas y espiritualidad a su acción: el remozamiento del sentimiento de la dignidad humana que había aportado el romanticismo literario; el empuje del ascenso de la clase media en formación, ayudada por las reformas económicas, y el sentido religioso de la vida predicado por el romanticismo filosófico”<sup>2</sup>.

¿Fue la revolución de 1868 un movimiento político fracasado a manos de la Restauración canovista?, ¿tuvo alguna apreciable consecuencia intelectual y literaria? Responde a tales preguntas Leopoldo Alas (*Solos de “Clarín”*, 1881: artículo *El libre examen y nuestra literatura presente*), para quien, si quizá hubo fracaso político, hubo, simultáneamente, frutos culturales: “Cuando un movimiento nacional como el de 1868 viene a despertar la conciencia de un país, pueden ser efímeros los inmediatos efectos exteriores de la revolución; pero aunque ésta en la esfera política deje el puesto a la reacción en lo que más importa, en el espíritu del pueblo, la obra revolucionaria no se destruye, arraiga cada

1 JIMÉNEZ, Alberto, *Juan Valera y la generación de 1868*, The Dolphin Book, Valencia, 1956 —destaca el autor “la calidad y la variedad de las dotes morales e intelectuales de los políticos, científicos, filósofos, juristas y literatos que animaron aquella época de la historia española con el espectáculo de su sensibilidad, de sus afanes, de sus curiosidades, de sus acciones y de sus talentos” y menciona, junto a los literatos (Galdós, a su cabeza), nombres de quienes (como Castelar, Cánovas, Azcárate, Joaquín Costa, Moreno Nieto o el doctor Federico Rubio) destacaron en otro orden de actividades—.

2 JIMÉNEZ, *ob. cit.*, página 25.

vez más, y los frutos que la libertad produce en el progreso de las costumbres, en la vida pública, en el arte, en la ciencia, en la actividad económica, asoman y crecen y maduran, acaso al tiempo mismo que en las regiones del poder material, del gobierno, una restauración violenta se afana por borrar lo pasado [...]; José Yxart, por su parte, constata el hecho de que la Restauración no hizo sino consolidar "a su modo" el período revolucionario ya que, y en el ámbito de las letras, tanto los *Gritos del combate* (Núñez de Arce) como las primeras novelas contemporáneas de Galdós son productos de la revolución que nacieron durante la Restauración.

Con los escritores del tiempo nuevo conviven otros que vienen del tiempo anterior y que siguen todavía escribiendo e incluso influyendo. Tal es el caso de la alta comedia de Adelardo López de Ayala, culminada en *Consuelo* (1878), respecto de autores como Enrique Gaspar; y no es el de Gustavo Adolfo Bécquer, fallecido en 1870, cuyas *Rimas* se publicaron póstumamente y no alcanzaron de momento el aprecio entre colegas y críticos. En novela cabe registrar como antecedente útil la tendencia costumbrista-realista, pero teñida de romanticismo y prédica moral, que representó "Fernán Caballero" (1796-1877).

Tiempo literario de signo realista que, en ocasiones, se extrema en naturalismo, lo cual sucede no sólo en el género Novela; durante lo que es propiamente fin de siglo, el llamado por Brunetière en 1896 "renaissance de l'idéalisme" coincide con la quiebra de esa mentalidad positivista. La asunción de tesis y contratesis, las polémicas acerca de tendencias estéticas y de títulos de alguna resonancia fueron procedimientos muy socorridos para introducir animación beligerante en la república literaria cuyos avatares ciertamente interesaban a no muchas personas, ya que el analfabetismo y la incultura eran lacras bastante extendidas entre los españoles comunes, a quienes apenas sonaban los nombres de sus compatriotas escritores.

Acaso constituyeran excepción entre estos últimos los dramaturgos, pues el teatro (espectáculo de contacto directo con el público) siempre ha conferido rápida y extensa popularidad; algo parecido podría decirse de las lecturas poéticas en el Ateneo de Madrid que más de una vez produjeron revelaciones y consagraciones fulminantes. Pero la prensa, en general, no atendía convenientemente a las letras y a sus cultivadores: primaba el periodismo político al servicio de un partido e, incluso, de un cacique, y era frecuente la conspiración del silencio, empleada contra libros y autores que no la merecían; la información y la crítica literarias estaban a veces en manos ignorantes y anónimas. *La Ilustración Española y Americana*, semanario de amplio espectro temático que se difundía considerablemente, y a cuya imagen y semejanza surgió toda una serie de *Ilustraciones*, no era una publicación periódica literaria; el diario madrileño *El Imparcial* (nacido en 1867) supuso en su día una considerable

innovación y el suplemento literario (los famosos "Lunes") se convirtió para los escritores en una apetecida tribuna. La costumbre de convertirse los literatos en colaboradores asiduos de la prensa apenas era practicada entonces, con lo cual se hacía imposible para muchos esta segura vía de acceso a la fama, (hubo excepciones y "Clarín", por ejemplo, lo fue muy notoriamente). El Ateneo de Madrid, fundación romántica, instalado en la calle de la Montera, fue una entidad cultural muy viva y activa: cátedras y cursos, conferencias y debates, tertulias y una bien nutrida biblioteca la hacían sumamente atractiva, necesaria también, ya que el paso por sus dependencias constituía para el escritor una especie de insoslayable refrendo; allí se discutió, v. g., sobre el naturalismo, y sobre cómo había de realizarse la renovación del teatro español contemporáneo, y acerca de si la forma poética estaba o no llamada a desaparecer.

La Real Academia Española de la Lengua, presidida por el conde de Cheste desde 1875, resultaba como cenáculo literario menos activo que el Ateneo y no poco anquilosado; el renombre político y la aristocracia de la sangre solían primar sobre la aristocracia del talento. "De beatos una epidemia/ amenaza a la nación;/ es su foco la Academia [...]", apostilló un periódico madrileño a los pocos días de leer su discurso de ingreso en ella (1877) Pedro Antonio de Alarcón, y ciertamente la ideología dominante en la docta casa resultaba ser la conservadora (ultraconservadora, incluso). Espiados, envidiados, acosados por muchos colegas en el oficio de escritor, los académicos de la Lengua, que con frecuencia tenían su tejado literario muy frágil, y la Academia en su conjunto fueron motivo de chanzas y ataques. Como institución intervenía contadas veces en la vida literaria, dotando y fallando certámenes con el escaso éxito, por ejemplo, los de 1885 —en que distinguió una endeble novela de Ceferino Suárez Bravo, *Guerra sin cuartel*— y 1891 —cuando premió un vacío poema de la señorita Catalina Valencia en loor de San Juan de la Cruz—.

Importa distinguir entre gacetilleros literarios y críticos literarios, marcando así la diferencia existente en cuanto a profesionalidad y calidad de su dedicación. Los gacetilleros, haciendo válido el dicho de que la ignorancia es muy atrevida, proliferaron entonces y sus oscuros nombres, o sus pintorescos seudónimos o, sin más, unas anodinas iniciales, yacen hoy en justo y completo olvido. Los críticos literarios abundaron menos, aunque los nombres de Leopoldo Alas, Valera, la Pardo Bazán, José Yxart o Manuel de la Revilla (creadores algunos de ellos, al tiempo que comentaristas de la literatura ajena) llenan suficientemente el apartado; acertaron y se equivocaron en sus valoraciones (ello es normal y comprensible), pero la lectura de su crítica resulta hoy manera eficazísima para formarse una imagen cabal de aquella época literaria. Hubo quien descompuso a veces su pluma y la convirtió en arma arrojada contra obras y escritores chirles —así "Clarín" en sus leídosimos "Paliques" del *Madrid Cómico*—; hubo quien, como Valera, gustó de practi-

car un irónico latitudinarismo crítico; hubo quien se mostró mesurado en las palabras y exigente en el juicio —caso del catalán Yxart en los artículos integrados en el libro *El arte escénico en España*—.

El panorama introductorio esbozado no estaría completo sin la mención de las llamadas literaturas regionales. A favor del Romanticismo, de su apasionada exaltación de lo autóctono, tanto en Cataluña como en Galicia había comenzado tiempo atrás un renacimiento de las letras en el idioma vernáculo; 1833 (año de publicación en "El Vapor" de la oda *A la patria*, de Buenaventura Carlos Aribau) y 1862 (año de publicación del *Álbum de la Caridad*, primera antología de la lírica gallega contemporánea) son, respectivamente, las fechas que juegan como hito inicial.

Había dificultades, impuestas a veces por una política centralista recelosa de cualquier especie de regionalismo y debidas otras al largo tiempo (siglos) de abandono y ruralización; los poetas (pues ellos fueron los primeros en abrir marcha) se encontraron con un idioma demasiado insuficiente y se aprestaron a enriquecerlo y a flexibilizarlo. Un empleo más frecuente —certámenes literarios, publicación de libros, por ejemplo— y la aparición de escritores de la envergadura de Rosalía, Curros y Pondal (en Galicia) y de Verdaguer, Guimerá y Narciso Oller (en Cataluña) vencieron los obstáculos, robusteciéndose así un movimiento, con equivalencia en otras comarcas europeas, iniciado a base de poco más que un animoso entusiasmo. El resto de la nación tardó en enterarse del acontecimiento y en comprender la importancia de semejante variedad lingüístico-literaria pese a algunas traducciones al castellano que facilitaron el acercamiento —Echegaray, por ejemplo, tradujo *Terra baixa*, de Guimerá—, o a que Emilio Castelar destacara cumplidamente el interés poético de Rosalía.

## CAPÍTULO XI: LOS NOVELISTAS DEL REALISMO

*La novela fue el género más excelentemente cultivado en la época que nos ocupa, por lo que el crítico Gómez de Baquero llegó a hablar de "renacimiento" de nuestra literatura narrativa en prosa después de la atonía (cualitativa, al menos) de casi siglo y medio. De "glorioso" lo calificaba "Clarín" a la altura de 1881, cuando todavía estaba iniciándose y sólo era posible ofrecer cuatro nombres —Galdós a la cabeza, pero también Valera, Alarcón y Pereda— de autores implicados en la empresa; otros nombres vendrían no tardando a engrosar esa nómina. Según el mismo "Clarín", la libertad intelectual conseguida en España por obra y gracia de la revolución de 1868 ayudaba eficazmente al auge y predominio de la novela, constituida ahora en reflejo de la vida contemporánea que "invade el hogar doméstico y la conversación en la tertulia, ocupa los folletines de los periódicos y es, si se quiere, un pasatiempo frívolo pero agradable y aun necesario a las personas desocupadas" (según se leía en un diario madrileño de 1870).*

*Atrás quedaban las fantasmagorías románticas utilizadas en la novela histórica de la primera mitad del siglo, complacidos sus autores en el evasiónismo medieval y en el desfiguramiento de los hechos pretéritos. Coetáneamente, el costumbrismo había supuesto una llamada de atención hacia la realidad inmediata como materia artística posible, cuya demorada observación constituía la técnica más pertinente; quedaban abiertas así unas posibilidades para el futuro aunque la mentalidad romántica (si no en el empleo de asuntos históricos, sí en el modo de plantear y desarrollar otros asuntos) subsiste aún, prueba de lo cual son, por ejemplo, las historias de Fabián Conde y de su amigo Lázaro que Alarcón ofrecía en 1875 al lector de El escándalo; pero ya mediado el siglo parece que la vida contemporánea es objeto frecuente de atención por los narradores españoles —caso de Ramón de Navarrete, Antonio Hurtado, Miguel Agustín Príncipe y Jacinto Salas y Quiroga cuya novela El dios del siglo (1848), con el personaje don Sisebuto de Soto, prestamista, jugador de bolsa e intrigante en los círculos políticos, diríase una anticipación de ciertos personajes galdosianos—.*

*Claro está que no son estas supervivencias lo que distingue a la novelística de la época, que es la época del realismo y, si se quiere, del naturalismo. Realismo decimonónico que no hace sino seguir prestigiosos modelos nacionales —Cervantes y la picaresca—, actualizados tanto por lo que supone el paso del tiempo como por el influjo de la narrativa extranjera moderna, pues con razón escribía la Pardo Bazán que "el realismo tradicional en nuestras letras debe servirnos de base a los escritores peninsulares [...]; pero el escritor actual no puede limitarse a la pincelada seca de los picarescos; necesita adaptarse a las nuevas exigencias descriptivas, narrativas, psicológicas y pictóricas".*

Tiempo y espacio muy concretos utilizan estos narradores en sus obras. "Novelas contemporáneas" es el rótulo general que engloba buena parte de la producción galdosiana, rótulo aplicable a muchos libros de otros colegas; las costumbres, los atuendos, los edificios y sus interiores, los hechos políticos y las clases sociales, etc., corresponden en estas novelas a una bastante próxima contemporaneidad. Los escenarios de la acción narrada ya no son lugares exóticos, sino terreno conocido por el autor y acaso por sus lectores, que a veces se disimula levemente bajo denominaciones toponímicas al estilo de la *Marineda* (La Coruña), de doña Emilia, o de la *Vetusta* (Oviedo), de Leopoldo Alas; y así es posible hablar de la *Andalucía de Valera*, de la *Montaña de Pereda* y del *Madrid de Galdós*.

Cuando se trata de la realidad anímica de sus criaturas, estos escritores presentan personajes muy reales y verosímiles, análogos a tantas gentes de la vida en torno; tal vez algunos de ellos, dotados de rarezas y demencias caprichosas en las que su creador insiste y profundiza sin forzamiento de la realidad y de acuerdo con la jerarquía protagonista que les haya otorgado; recuérdese la serie de personajes galdosianos tocados por pasajeros raptos de una patética e irrisoria locura pero de cuya verdad psicológica no cabe dudar.

Hay un caso en que semejante práctica es abandonada: aludo a la novela de tesis. Especie en la cual puede adquirir el relato una específica relevancia siempre que (advertía la Pardo Bazán) la tendencia lo informe, pero de modo invisible (como el alma al cuerpo); lo más frecuente resulta ser el juego maniqueo de buenos/malos, de acuerdo con la ideología del autor, religiosa y política, campos en que de ordinario se dirimen estas contiendas. Así Pereda denunció una determinada actitud política en Don Gonzalo González de la Gonzalera (1878) y entró en polémica con Galdós, respondiendo con su *De tal palo, tal astilla* (1879) a la postura religiosa mantenida por éste en *Gloria* (1877); ambos abandonaron, no tardando, el cultivo de tan comprometida especie.

A medida que el tiempo pasa, y el ejercicio narrativo pone a prueba el talento de nuestros escritores, y nombres nuevos advienen al cultivo del género, se hace más verdadero aquel calificativo de "glorioso" anticipado por "Clarín". La década de los 80 —que comienza con *El niño de la bola* (Alarcón, 1880) y termina con *Pequeñeces* (1890), revelación del jesuita Luis Coloma, y en la que caen *La Regenta* (1884 y 1885), *Sotileza* (1885), *Los pazos de Ulloa* (1886) y *La madre Naturaleza* (1887), años estos dos últimos en que fueron apareciendo las varias partes de *Fortunata y Jacinta*— es la más relevante dentro de este proceso que viene de atrás y no se interrumpe hasta iniciado el siglo XX, con la muerte de algunos de sus mantenedores, como Leopoldo Alas, Valera o Pereda. (También habrá por entonces relevo de generaciones y ruptura radical a cargo de algunos colegas jóvenes, pero otros colegas, jóvenes asimismo en cuanto a edad, continuarían fieles a la manera decimonónica.)



Emilia Pardo Bazán

Dentro de esa década, exactamente en 1883, recoge la Pardo Bazán en el volumen *La cuestión palpitante* sus artículos del diario *La Época* acerca del Naturalismo, historia y exposición de la tendencia más que incondicional apología de ella. Palpitante, sí, la cuestión, reciente entre nosotros y vieja ya en Francia, cuna y meca del Naturalismo, con Emilio Zola como patriarca indiscutido; Valera, llevado por su hostilidad a cuanto fuese ideario rígido, contestó con los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, y Menéndez Pelayo y Pereda estuvieron de su parte, mientras que Alarcón se refería al Naturalismo como a la mano sucia de la literatura; tampoco faltaron novelistas y críticos más favorables a la tendencia, practicantes incluso de ella. Pero, ¿es posible hablar con fundamento de un Naturalismo español decimonónico? No, según "Clarín", para quien "en España no hay ni ha habido Naturalismo en el concepto de la palabra que se ha hecho clásico"; y, sin embargo, algún rasgo naturalista existe en Galdós —La desheredada y Lo prohibido, por ejemplo—, en la Pardo Bazán —Los pazos de Ulloa y su continuación—, en *Palacio Valdés* —La espuma y El maestrante—, en Blasco Ibáñez (Zola español, como le llamaron en tiempos), o en Pereda (caso muy singular de coincidencia no buscada). No se olvide, por otra parte, que Zola confesaba al periodista Rodrigo Soriano su "extrañeza de que la señora Pardo Bazán sea católica ferviente, militante y, a la vez, naturalista; me lo explico sólo por lo que oigo decir de que el naturalismo de esa señora es puramente formal, artístico y literario", en lo cual andaba acertado el novelista francés, ya que la distinción entre

una técnica y una filosofía (adoptada la primera y no compartida la segunda) resulta necesaria para dilucidar ciertos casos españoles.

Rasgos característicos de dicha técnica son: el descripcionismo, el determinismo, el erotismo, la impersonalidad del autor respecto de sus criaturas. Del uso y abuso de la descripción —el llamado descripcionismo— se ha dicho que era “uno de los puntos negros del Naturalismo”, dado que para el lector resulta fatigosa la acumulación sin más ni más, carente de las oportunas selección y jerarquización, de cuantos pormenores integran un conjunto de alguna vastedad —un paisaje, un interior, pongo por caso—, práctica acumulativa que da como resultado una especie de frío inventario notarial. No hay un único tipo de determinismo y entre los posibles cuentan la presión del medio físico y moral, la herencia y la educación. Philip Raby teorizaba en *Imagen e idea acerca de la presión del medio ambiente, físico y moral*, sobre el individuo-personaje de la obra literaria y concluía que ella es ingrediente que sirve para establecer una distinción entre Realismo y Naturalismo, los dos parientes literarios tan próximos: menor presión, Realismo; mayor, Naturalismo. Parece evidente que la presencia reiterada de la lluvia en *Vetusta* —“llueve casi todo el año” y son “pocos los días buenos” (Capítulo IX de *La Regenta*)—, el cielo, por lo común encapotado, y una generalizada tristeza en el ambiente predisponen a un modo de vida recluso y a un talante cerrado y mezquino; piénsese, además, que cuando algunos personajes —Ana Ozores, sobre todo— salen, aunque sea provisionalmente, de ese encerramiento consiguen una mejoría en su salud física y moral. Alas debió de pensar que si el hombre es hijo de sus obras también es, en parte, resultado de una herencia y una educación por lo que se complace en ofrecer (ya que la estima necesaria) detallada noticia del pasado individual y familiar de la pareja protagonista —Ana y don Fermín—: decisiva, verbi gratia, la orfandad de Ana y su abandono en las manos mercenarias del aya Camila, como también lo fue la vida difícil del niño Fermín, solo con su madre, en un medio hostil, lo que tempranamente le endurece y le convierte en un luchador. Tales páginas genealógicas se adecuan con la normativa naturalista. Desde luego no es el erotismo una invención del Naturalismo pero éste lo exalta o potencia, extremando más la calidez de ciertas situaciones; para un crítico que haga de la moral católica principio indeclinable a la hora de comentar las obras literarias, la presencia del erotismo en tal grado se convierte en motivo para el reparo e incluso la descalificación —para el agustino Blanco García, *La Regenta* “rebotaba de porquerías”—. La impersonalidad del narrador exige su no-intervención a la hora de presentar a los personajes, quienes se definen por sus hechos y dichos y no por las calificaciones valoradoras (favorables o negativas) de su creador; a semejante actitud se añade —en teoría al menos— otra impersonalidad, externa, que consiste en la evitación de indicaciones como “nuestro héroe”, “como dijimos en otro capítulo”, etc.,

normales y habituales pero que denotan un ánimo posesivo por parte del novelista; entre nosotros, Blasco Ibáñez es quien mejor cumple ese postulado. Pero en los narradores mencionados se daría con el paso del tiempo, más precisamente en la última década del siglo, una evolución: diríase que la nuda realidad externa les importa ahora menos y que, en su lugar, se ahonda más y más en el alma de los personajes. De acuerdo con lo que Brunetière llamó en su conferencia de Besançon (1896) la renaissance de l'idealisme y de acuerdo, asimismo, con las “fugas de idealidad” que “*Clarín*” advertía en Zola a la altura de 1893 (Le docteur Pascal), se produce en Galdós —Nazarín y Halma (ambas de 1895)—, en Palacio Valdés —desde La alegría del capitán Ribot (1899)— y en Leopoldo Alas —el volumen *Cuentos morales* (1896)— una incursión en atmósferas más puras por más desasidas de la materia. No se trata, en términos generales, de la vuelta a ninguna ortodoxia abandonada, sino de una tendencia espiritualista que supera la realidad visible y la enriquece; sin maniqueísmo ni tendenciosidad, el novelista advierte y alecciona a los lectores.

Época de renacimiento narrativo debido a un grupo de excelentes escritores de novelas y cuentos. Su fama tuvo altos y bajos —el crítico “*Clarín*” y el revuelo que le acompañó en sus días pesaron más entonces que el narrador Leopoldo Alas; Valle Inclán apostrofó a Galdós llamándole “Don Benito el garbancero” y, todavía en 1923, Antonio Espina le menospreciaba como a “un novelista de y para la clase media”—; supieron de olvidos, exaltaciones y negaciones banderizas, pero también (y llegamos así al estado actual de la crítica) de una estimación seria y rigurosa (entre nosotros y en el mundo de los hispanistas) que reconoce el mérito del conjunto y la jerarquía individual de sus integrantes.

#### XI.1. FERNÁN CABALLERO

A “Fernán Caballero”, seudónimo de Celia Böhl de Faber (1796-1877), hija del hispanista alemán vecindado en Cádiz, Juan Nicolás Böhl de Faber y de doña Francisca de Larrea en cuyas tertulias domésticas haría el primer contacto con la literatura, correspondió el cometido de dar forma de novela a la materia tratada por el costumbrismo romántico, pasando de los esbozos relativos a escenas y tipos de esa índole, observados en la sociedad contemporánea, a narración más completa y extensa, tal como lo testimonia *La Gaviota* (1849), publicada por entregas en el periódico madrileño *El Herald*; sin peripecias espeluznantes ni extraños personajes, atendida a lo corriente y cotidiano, era una obra que cumplía adecuadamente con algunas de las características apuntadas en las dos citas que (a modo de lemas) la encabezan: cuadro ligero y natural (cita de G. de Moléne), conjunto de cosas sencillas que conmueven (Alejandro Dumas). Si no enteramente realista, sí es claro camino hacia el realismo;



otro tanto ocurre con títulos posteriores como *La familia de Alvareda*, *Clemencia* o *Un verano en Bornos*, que ofrecen pintorescas descripciones de lugares, escenas animadas, variedad de sucesos y narración vivaz, más la presencia de elementos folclóricos y una explícita intención moralizante que, por insistida, se convierte en una rémora.

## XI.2. PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

Alarcón (1833-1891), que empezó su carrera como periodista, metido algún tiempo en la política, académico de la Lengua desde 1877, fue un muy estimable narrador que reunió sus relatos cortos en tres series: *Cuentos amatorios* (1881) —historias alegres y desenfadadas, de humor algunas y otras protagonizadas por niños o con objetos de apariencia insignificante convertidos en núcleo de la acción narrada (*El clavo*)—, *Historietas nacionales* (1881) —la serie más interesante y lograda en su conjunto, con sucesos y personajes de diversas épocas (guerra de la Independencia, guerras carlistas) y de tono muy diferente— y *Narraciones inverosímiles* (1882) —con influencias extranjeras, principalmente de Alfonso Karr que se manifiesta en el estilo cortado de unas narraciones de interés escaso y superficial (salvo excepciones como *Moros y cristianos*)—. Pero donde el cuentista Alarcón muestra cumplidamente su capacidad narradora y su donosura expresiva es en *El sombrero de tres picos* (1874), original versión del caso del corregidor y la molinera, tomado a préstamo de la tradición popular oportunamente modificada en algunos extremos, contado con garbo y destreza; “rey de los cuentos españoles”, como lo juzgara la Pardo Bazán.

Novelista en ejercicio desde 1855 (*El final de Norma*) hasta su voluntario abandono después de *La pródiga* (1882), molesto Alarcón por lo que estimaba conspiración del silencio y malevolencia de la crítica contra él y su obra<sup>2</sup>; entremedias quedaban *El escándalo* (1875) y *El niño de la bola* (1880). No es desde luego una de las primeras figuras del conjunto estudiado, ya que su obra de novelista presenta, junto a cualidades positivas, defectos notorios. Su estilo solía ser apresurado y defectuoso, pero Alarcón sabe contar y lo que cuenta, entretiene al lector; con frecuencia excesiva y más bien reprochable, interviene en el relato: toma la voz por sus criaturas y reduce su libertad de acción; apenas si caracteriza a los personajes, de ordinario presentados a base de tópicos —así Ga-

2 No entiendo la razón aducida por Alarcón para justificar semejante abandono, que acaso fue un desplante más de su soberbia: una supuesta conspiración del silencio respecto a *La pródiga*, de cuya salida a los escaparates determinados periódicos fingieron no enterarse, pero esta novela tuvo (según declaró el autor: capítulo XVII de *Historia de mis libros*) en otros periódicos (“muy importantes”) y de mano de otras personas (escritores célebres) “artículos encomiásticos [...] que me llenaban de regocijo y gratitud”.

briela en el capítulo de su nombre (tercero del libro cuarto de *El Escándalo*)—; gusta de acumular pormenores sin demasiada entidad; es, a las veces, palabrero y vacío, como aquejado por la garrulería romántica. Pero mantiene pendiente el interés del lector, ordena hábilmente la peripetia, complica mucho algunas situaciones y sabe salir de ellas con felicidad, aunque a trueque de algún forzamiento.

*El escándalo* fue su éxito más sonado y combatido tanto por el asunto abordado como por su tratamiento; así por la naturaleza de algunos personajes como por el tono de la expresión empleada y cabía esperar que, haciendo honor al título, esta novela de Alarcón se convirtiera para ciertas personas en materia de escándalo; a los extremos mencionados debe sumarse la tensión ideológica existente entonces en España lo que, si por una parte aseguraba una resonancia más amplia entre los lectores, llevaba casi fatalmente, por otra, a interpretaciones desquiciadas. Acaso ni los lectores ni los críticos pudieron sustraerse a las sugerencias extraestéticas que *El escándalo* ofrecía y en ellas cayeron como en una gustosa tentación, a favor o en contra de la propuesta del autor según la ideología de cada cual, alejados así de la deseable serenidad lectora; “enumerar los dicitos, sarcasmos y violencias vertidas sobre el particular de toda especie que cayeron sobre la novela de Alarcón raya en lo imposible”, afirmó con cierta exageración el padre Blanco García (*La literatura española en el siglo XIX*). La reacción del interesado ante ese cúmulo de opiniones desfavorables —relativas, v.g., a la mentalidad y cultura del personaje Fabián Conde, a la sabiduría del jesuita padre Manrique, a la verosimilitud del caso presentado, con tantas circunstancias extremosas— no pudo ser más dura, escribiendo airado y dejándose llevar casi por el odio hacia los comentaristas; cuando se produce de tal modo, Alarcón está olvidando (¿deliberadamente?) otras opiniones sobre *El escándalo* cuyos autores —Revilla o Palacio Valdés, por ejemplo—, que militan en ideologías harto distintas a la del novelista, opinan al margen de ese prejuicio e indican a los lectores cuanto estiman aciertos —excelencia del lenguaje y del estilo, interés que no decae para el lector— y desaciertos —antojo de ser profundo y afán proselitista, dando así un cambio no conveniente a su habitual codición de escritor “ingenioso, castizo y picante” (Palacio Valdés)—.

## XI.3. JUAN VALERA

Valera (1824-1905) se puso a novelar cuando andaba por los cincuenta años, después de su experiencia en el cultivo de otros géneros y de varias estancias en el extranjero debidas a su condición de diplomático; retirado a la comarca natal (la cordobesa de Cabra y Doña Mencía), Valera intenta la novela y compone —“en la más robusta plenitud de mi vida, cuando más alegre y sana estaba mi alma, con optimismo envidia-

ble y con un *panfilismo* simpático a todos”— *Pepita Jiménez*, publicada en 1874 y acogida muy favorablemente. Vendrán más tarde otros títulos, repartidos en dos épocas, a saber: hasta 1881 (como *Las ilusiones del doctor Faustino* o *Doña Luz*) y desde 1895 (como *Juanita la Larga* o *Morsamor*).

Dada su dedicación a la crítica inmediata, Valera se ocupó con frecuencia del género novela, tanto de obras concretas como de tendencias y técnicas narrativas, declarando así unos puntos de vista teóricos (afirmativos y negativos) confirmados por su práctica de autor, cuando no extraídos de ella. Se mostró hostil al Naturalismo en la serie de artículos recogidos (1877) en volumen con el título *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, ya que no está de acuerdo con una novela que fotografíe la realidad externa a base de una previa toma de notas por el escritor, más atento éste a que no se le escape detalle alguno que a la oportuna selección y jerarquización de los mismos; tampoco le resulta aceptable la pretendida indiferencia del narrador, impassible o neutral ante sus propias criaturas, impedido para intervenir en su destino; le repugna la sordidez de algunos ambientes y personajes, en la que el naturalista diríase que insiste complacidamente —“el toque, el busilis de la buena novela está [ahora] en dar un mal rato a cada uno de cuantos la leen; en turbar su digestión, en dañar su higiene, en vencer sus repugnancias y dominar sus ascos, para que sufra con valor y sin vómito el espectáculo inmundo de las más espantosas miserias”, escribe Valera—. Para quien la novela no tiene por qué convertirse en una investigación zoopatológica, ni tampoco mostrar pretensiones de obra científica, sino sencillamente ser obra de arte libre y amplia que el talento del novelista preside y dirige. Valera, que asimismo queda muy lejos de la truculencia romántica, piensa en la legitimidad estética de otras novelas donde no existen personajes extraordinarios ni lances sorprendentes dado que su interés radica “en lo íntimo del alma de los personajes”, donde “hay un caudal infinito de poesía que el autor desentraña y muestra, y que transforma la ficción, de vulgar y prosaica, en poética y nueva”.

No recurre para localizar sus relatos ni a los países extranjeros (había conocido muchos durante sus estancias, largas varias de ellas, como diplomático), ni a los ambientes ciudadanos (el de Madrid le era familiar); le basta con su Andalucía natal, a la que en ningún momento convierte en mero objeto de pintura costumbrista. El paisaje, el mundo exterior son como telón de fondo para situar sucesos y personas, y por eso no hay en Valera asomos de descripcionismo, sino solamente las oportunas notaciones generales. Se trasciende lo rural y local, y es el ánimo de los personajes el más seguro y preferido lugar de la acción, protagonizada por individuos de varia condición e importancia, ordinariamente bien avenidos entre sí y con la vida, superadores de rencillas y dificultades para la convivencia, de acuerdo con el optimismo de su creador,

en todo momento refrenado por un sabio escepticismo. Personajes que cuando les toca hacer uso de la palabra suelen hablar, más que como les correspondería en la realidad cotidiana, con expresión prestada por el autor o sensiblemente aproximada a la que éste emplea en su turno narrativo-descriptivo, lo cual es un rasgo de la novelística de Valera que algunos críticos reparan como incapacidad o defecto del autor (sólo una vez, por excepción, la criada Antoñona de *Pepita Jiménez* despótica en caló).

Tampoco estuvo conforme Valera —gran disidente en su tiempo; Montesinos habló con sobrado fundamento de una “anomalía” literaria— con la novela de tesis y, sin embargo, alguna vez se encuentra declaradamente en sus obras con una opinión o un punto de vista, aunque nunca con el encono sectario y el maniqueísmo en que incurrieron algunos coetáneos. En la historia sentimental de *Pepita Jiménez* (joven y seductora viuda) y Luis de Vargas (un seminarista que atraído por ella abandona la carrera eclesiástica), presunta oposición entre la naturaleza y el espíritu, Valera apuesta a favor de que este último, superior en virtud de una tradición religiosa, no aborrezca a su oponente ni quiera negar sus fueros, en tanto que aquélla debe superar el mero instinto y acendrase más y más; Valera, como buen conocedor de nuestra literatura espiritual clásica y siempre al lado de la vida, sostiene así, con sucesos verosímiles y normalmente encadenados y no con prédicas dogmáticas, una amable tesis; su condición de excepcional epistológrafo —escribió cientos de cartas: a su familia, amigos y colegas, sabrosas de noticias y estilo— de que se sirve en la primera parte de la novela, es procedimiento eficaz para la penetración en el ánimo de los personajes principales.

#### XI.4. JOSÉ MARÍA DE PEREDA

Pereda (1833-1906) comenzó escribiendo cuadros y escenas de costumbres, recogidos en cinco volúmenes a partir de 1864 (año de publicación de *Escenas montañesas*); pasó circunstancialmente por la llamada novela de tesis; se afincó en la novela regional, que definió en 1897 con ocasión de su discurso de ingreso en la Academia de la Lengua —aquella novela “cuyo asunto se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, carácter y color propios o distintivos, los cuales entran como parte principalísima de ella”—; y más que fugazmente se salió del “huerto bien regado, bien cultivado, oreado por aromáticas y saludables auras campesinas, pero huerto al fin” (que había dicho, como elogio-reproche, la Pardo Bazán), para hacer dos incursiones en la especie cortesana o madrileña. Hay una Montaña literaria patrimonio de Pereda, campesina o marinera, reflejo de una realidad contemporánea contemplada por el novelista (salvo excepciones) con evidente simpatía; es aquí donde radica su mayor gloria y también su relativa limitación.

Cierto es que a Antonio de Trueba, prologuista de *Escenas...*, no le satisfacía, por antipática o desagradable, la imagen de su tierra y de sus gentes ofrecida por el autor de ese libro; pero semejante visión de la realidad, mantenida en títulos posteriores (como *Esbozos y rasguños* o *Tipos trashumantes*), no es producto fantaseado por Pereda, que se atiene a los datos proporcionados por la observación, en algunos de los cuales diríase insiste al modo naturalista —caso de *La leva*, “ejemplo típico de cuadro [de costumbres] en que hay alcohol, mugre y vicio”, según Menéndez Pelayo—. No es Pereda, sin embargo, uno de los presuntos secuaces españoles del Naturalismo francés, ya que sólo le aproxima a dicha tendencia el empleo de algunos procedimientos técnicos y nunca la adhesión a una filosofía o ideología subyacente.

Entre 1877, *El buey suelto*, y 1879, *De tal palo, tal astilla*, pasando por *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1878), nuestro autor incurrió en la moda de la novela de tesis, manifestando sin ambages su afeción a una ideología de cuño tradicional que en la primera de tales novelas alega contra el egoísmo del celibato, en *Don Gonzalo...* satiriza las ideas y los procedimientos revolucionarios triunfantes en el próximo pasado —aunque Pereda negaba “en redondo que mi libro haya sido engendrado con el intento de sátira política [que] hace en él un papel muy secundario y muy insignificante”— y en la última (*De tal palo...*) muestra a qué extremo desastrado pueden conducir ciertos ejemplos e ideas transmitidos como herencia. Aunque la acción de estas tres ocurra en tierras montañosas, no son obras que estrictamente puedan ser adscritas al

José María de Pereda,  
pintado por Vaamonde



grupo de las novelas regionales peredianas, que se abre en 1881 con *El sabor de la tierruca* y en el que figuran títulos tan relevantes como *Sotileza* (1885) o *Peñas arriba* (1894).

La novela regional pudiera entenderse como aquella especie narrativa que tiene su base en una concreta comarca o localidad con propio y distintivo color en sus habitantes y en los usos y costumbres de éstos; semejante base de partida es superada por nuestro autor, en cuyas obras la apariencia localista es sólo cobertura de sucedidos con validez inespacial e incluso intemporal. Que, por ejemplo, la acción de *Peñas...* suceda en una aldea santanderina no obsta para que el caso planteado —algo así como la clásica oposición campo/ciudad— posea virtualidad suficiente por encima de un espacio geográfico y de un tiempo histórico determinados. Una mayor variedad relativa parece existir cuando el escenario cambia del campo al mar, y a los campesinos sustituyen los marineros; la pequeña ciudad capitalina como escenario, el mar (camino siempre abierto), la movilidad de gentes y hechos animan considerablemente el caso narrado en *Sotileza*.

Pereda —el “montañés sencillo y franco que no cesa de correr, de Santander a Polanco, de Polanco a Santander”, como se apostillaba al pie de una caricatura suya en una publicación festiva— fue antimadrileño decidido que hubo de fingir una residencia en la villa y corte para que pudieran elegirle numerario de la Española de la Lengua; molesto acaso por el citado elogio-reproche de la Pardo Bazán, decidió probar fortuna con otros ambientes y paisajes, por él más intuitivos que efectivamente conocidos, y así compuso *Pedro Sánchez* (1883) y *La Montálvez* (1887), dos novelas madrileñas publicadas en la década de los 80 que extrañaron un tanto y no entusiasmaron a la crítica y a sus amigos santanderinos, por lo que el autor se replegó al terruño que conocía entrañablemente. *Pedro Sánchez* es, sin embargo, una muy estimable narración y frente a ella se preguntaba Montesinos si Pereda estuvo acertado al no insistir debidamente en tal camino.

#### XI.5. EMILIA PARDO BAZÁN

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) desarrolló una abundante e importante actividad literaria, compatible con una intensa vida social lo mismo en Madrid que, durante los veranos, en su pazo de Meirás. Colaboró en muchas publicaciones periódicas y ayudó a José Lázaro Galdeano en las tareas de *La España Moderna*; escribió versos, novelas, cuentos y teatro; mantuvo, con sólo su esfuerzo, entre 1891 y 1893 la revista mensual *Nuevo Teatro Crítico*; estuvo muy al tanto de la literatura extranjera; fue nombrada por real orden catedrático de la Universidad de Madrid, donde enseñó por breve tiempo, y sin el beneplácito de sus ocasionales compa-

ñeros de claustro, literaturas neolatinas; aspiró merecida, aunque vanamente, al sillón académico. Sus colegas coetáneos, tan ilustres algunos como Valera y Menéndez Pelayo, jamás la vieron con buenos ojos.

Dentro de la historia del cuento español en el XIX, tan abundante en cultivadores del género, destaca, así en cantidad como en méritos, la Pardo Bazán, cuyas colecciones (*Cuentos de Marineda*, *Cuentos sacroprofanos*, *Cuentos de la tierra*, por ejemplo) recogían gran parte de los anticipados por su autora en muy diversos periódicos y revistas hasta poco antes de su fallecimiento; a la cantidad debe añadirse la variedad temática y por eso tenemos dentro de tal conjunto cuentos legendarios, históricos —entre los cuales cabría incluir aquellos que se refieren, por lo común de modo simbólico, al desastre del 98—, sociales, de niños, de objetos y seres pequeños en su apariencia externa pero no así en la significación que se les concede, rurales —donde suele evitarse una visión idílica del campo y de sus gentes, sustituida por un tono duro y negativo que en ocasiones se concreta en vigorosos y bárbaros aguafuertes— y religiosos —los cuales, en vida de la autora, fueron ocasión de censuras, producto de la incomprensión o de la malicia pues algunos lectores no entendían aquella especie de naturalismo católico que la Pardo practicaba, ni les parecían admisibles ciertos atrevimientos rayanos en heterodoxia—. Fue también muy socorrida la opinión de que su catolicismo era cosa meramente externa y decorativa; cierto es que a veces se advierte un sensualismo a lo Goncourt o un escenografismo a lo Chateaubriand, pero ¿cómo dudar del sentimiento católico hondo y sincero de la mayoría de esos relatos, ya legendarios, o relativos a protagonistas religiosos, o con un propósito moral, o simbólicos!

La literatura francesa contemporánea y pretérita fue objeto de la atención de doña Emilia quien, antes que nadie entre nosotros, expuso y comentó la doctrina naturalista; el volumen *La cuestión palpitante* no es una apología de esta tendencia, algunos de cuyos procedimientos técnicos le parecían bien (dentro de cierta sensata medida) ya que suponían enriquecedora y eficaz aportación; ella misma, en su obra novelística, echará mano, por ejemplo, del descripcionismo —patente, aunque sin cansancio para el lector, en *La madre Naturaleza*— y el determinismo —en el capítulo III de *Insolación*, Asís Taboada, al igual que Pacheco, su amante, siente una especialísima alegría en la mañana madrileña de su encuentro, ya que “sin duda influía en ambos la transparencia y alegría de la atmósfera”—, y acogerá en *La tribuna*, como asunto nuevo por tratarse de realidad reciente, el tema del proletariado industrial, femenino en este caso. Pero de esto, que es solamente forma exterior, a la adopción de una mentalidad materialista o positivista hay un muy largo trecho que ella no estaba dispuesta a salvar y que, efectivamente, no salvó. Con semejante neto deslinde entre filosofía y técnica naturalistas no había lugar para confusiones, pese a lo cual la católica condesa de Pardo Bazán hubo de soportar en su tiempo algunas fanáticas invectivas.

En 1879, cuando Galdós y los tres colegas hasta ahora estudiados eran ya novelistas activos dentro del renacimiento intuido por “Clarín”, la Pardo Bazán se incorporaba con su *Pascual López, autobiografía de un estudiante de Medicina* —novela torpe, fruto de la escasa experiencia de su autora— a ese conjunto del que, andando el tiempo y mediando otros títulos, llegaría a ser figura destacada. La cumbre de su quehacer novelístico es sin duda *Los pazos de Ulloa* (1886) y su continuación, *La madre Naturaleza* (1887); Galicia está presente en ambas novelas, con una relevante y amorosa atención a su paisaje campesino, ofrecido en todo su esplendor, lujuriente a veces; en esos campos viven gentes muy diversas en clase social, economía, condición y cultura, a muchas de las cuales parece unificar la tosquedad y brutalidad del medio, que pesa fatal y opresoramente sobre ellas: desde don Pedro Moscoso, el arruinado y degenerado marqués de Ulloa, hasta los campesinos más insignificantes y anónimos, pasando por el conjunto de clérigos cazadores, comedores y electoreros, pues son contadas —Nucha, Julián— las excepciones a esa regla. La autora es ya una novelista diestra y de ello dan ejemplo tanto algunas escenas que llamaríamos colectivas —episodios electorales, romerías—, como otras de carácter individual o protagonizadas por reducido número de personas.

De su peculiar naturalismo narrativo pasará la Pardo Bazán a un tipo de novelas no tan apegadas a la realidad externa, como *Una cristiana* y *La prueba* (publicadas en 1890) en las que importa más la profundización psicológica; el proceso continúa y culmina en *La quimera* (1905) y *La sirena negra* (1908), más compleja y variada aquella —abundancia de personajes, distintos ambientes sociales, riqueza de episodios—, más sencilla y breve su compañera, pero una y otra muestra de la evolución sufrida por su autora: “el tránsito del Naturalismo a un espiritualismo revestido de formas realistas, pero cuya finalidad es exterior a lo físico, al mundo de la Naturaleza” (como apuntó Gómez de Baquero).

#### XI.6. ARMANDO PALACIO VALDÉS

Palacio Valdés (1853-1938) comenzó su carrera como crítico de la actualidad literaria, y en sus comentarios destacaban el rigor y la ironía; en colaboración con su amigo Leopoldo Alas sacó *La literatura en 1881*, a modo de crónica de las letras españolas durante ese año, y (obra sólo suya) la triple serie de semblanzas literarias *Los oradores del Ateneo*, *Nuevo viaje al Parnaso* y *Los novelistas españoles*, informativas de primera mano, elogiosas o irónicas según los casos, relativas a literatos y políticos de diverso pelaje. Abandonaría luego esa actividad para no volver a ella nunca. En 1881 se incorporó al grupo de novelistas que estamos estudiando con *El señorito Octavio* (subtitulada “novela sin pensamiento trascendental”), fruto por primerizo más bien endeble. Desde entonces y

hasta pocos años antes de su muerte —*Sinfonía pastoral*, “novela de costumbres campesinas”, se publicó en 1931— discurre una carrera narrativa de mantenido tono medio, más bien gris, con éxitos grandes de público, como el logrado por *La hermana San Sulpicio* (1889); casi año tras año Palacio Valdés, trabajador infatigable y metódico, aparecía puntualmente en el ruedo literario. Académico de la Española, autor muy vendido<sup>3</sup> y traducido, ajustado en todo momento a unas prudentes y sensatas medidas (Palacio Valdés “o la armonía”, reza el título de un libro acerca de su obra y talante), se convirtió durante unos años, muerto ya Galdós, en el patriarca de nuestra novela.

Fue un realista nato por muy atento a la observación de la realidad y a su fiel transcripción en las páginas de la novela, realidad teñida en ocasiones de costumbrismo, asturiano de ordinario —caso de *La aldea perdida*—, pero también andaluz —*Los majos de Cádiz* o, más destacadamente, *La hermana San Sulpicio*—, o de otras regiones. Conoció la boga naturalista y en alguna de sus obras se muestra afectado por ella —caso de *El idilio de un enfermo*, *La espuma* o *El maestrante*, tres novelas con situaciones extremosas y desagradables—; volvería después a una más estricta práctica realista e incluso entraría hacia fines de siglo por una senda espiritualista, a lo Tolstoi o a lo Bourget, evolución que en su caso personal coincide con un cambio o crisis religiosa. El sentido último de *La aldea perdida* (1903) es, aparte la oposición vida campesina/vida minera, el canto elegíaco a unos valores prestigiados por la tradición y que en el choque con el materialismo moderno llevan, pese a su sanidad y encanto, la peor parte.

En carta a Leopoldo Alas (fecha en Madrid el 12 de enero de 1885), Palacio Valdés se permitía enjuiciar la obra de Alarcón del modo siguiente: “Después de todo no tiene más que una sola condición de novelista, la de entretener; le falta la de hacer sentir y hacer pensar [...]” Curiosamente, una tal valoración podría aducirse respecto de la obra novelística de quien la formuló, pues sus novelas, de ordinario, entretienen y, a veces, nada más que esto. Hay que recordar, sin embargo, *La fe* (1892) como ejemplo de novela palaciovaldesiana donde el problema de las dudas de un sacerdote, inseguro en su creencia desde que ésta se vio turbada por las conversaciones sostenidas con un librepensador, no es cuestión baladí ni está presentada con aire folletinesco.

Mientras que algunos colegas coetáneos van saliendo del ostracismo crítico y lector al que se vieron relegados algún tiempo, Palacio Valdés es

<sup>3</sup> En 1920 escribía a este respecto Ortega Munilla: “Los libros de Palacio se venden muchísimo. Las ediciones se multiplican. Tal vez sea el autor que más gana con sus escritos. Le solicitan los editores, se le traduce a todos los idiomas. La crítica universal le aclama. Gustan de él, aquí y allá, los viejos y los nuevos, el reaccionario y el reformista”.

todavía un escritor olvidado. ¿Por qué así? De los factores que juegan en el caso quizá cuente de manera destacada un apegamiento demasiado estricto y literal a la realidad de su época, desvanecida la cual, sin apoyo válido su trasunto novelístico ya que carece de significación ulterior y más trascendente, los lectores de un tiempo futuro —nosotros— ni la reconocen como suya ni sienten interés por ella, quedándose a lo más con la anécdota informativa y costumbrista; vuelo corto o a ras de tierra el de bastantes escenas con aristócratas y gentes enriquecidas y acomodadas como protagonistas que encontramos, *verbi gratia*, en las novelas que tienen a Madrid como escenario. Una expresión con análogas carencias, ya en boca de los personajes, ya en la pluma del autor cuando éste describe o narra, refuerza, desde el plano de la forma externa, semejante sensación. Quién sabe si la popularidad alcanzada por *La hermana San Sulpicio* juegue contra la de su autor en razón de la superficialidad de la historia referida, adornada por la atracción que Sevilla y lo sevillano ejercen sobre bastantes lectores. El caso de la joven y jovial monja y del gallego Ceferino Sanjurjo, lleno de casualidades no todas verosímiles, es ejemplo de una sentimentalidad tópica y fácil que, con variaciones meramente externas, existe en otras novelas del autor. El cual resulta ser un narrador diestro, buen urdidor de historias de muy desigual calado y poseedor, además, de una rica vena humorística que se vence hacia la ironía; cuando acoge con tanta fidelidad las convenciones sociales y los modos cotidianos y oficializados de expresarse, uno duda de la seriedad efectiva de su traslado y piensa, por el contrario, en una mentirosa apariencia o fachada reblandecida por una o unas gotas de humor. Recuerdo pasajes de esta guisa en *Tristán o el pesimismo*, pero el caso con el que ahora ejemplifico lo apuntado pertenece al capítulo primero de *El cuarto poder* y corresponde a la presentación por el narrador-descriptor (el mismo novelista) del personaje femenino Ventura, un modelo de hermosa muchacha a cuya belleza convienen los tópicos florales al uso desde hace siglos, y también algún otro; leemos que “su rostro ovalado semejaba *becho de rosas y claveles* [...] tan sabiamente proporcionada por la naturaleza que *parecía modelada en cera*. Sus manos *eran jazmines* [...] la suavidad y tersura de su cutis *vencían a las del nácar y alabastro*. Sobre la frente, alta y estrecha *como las de las Venus griegas* [...]” (los subrayados son míos). A la altura de 1888, componiendo ya su séptima novela, ¿hemos de creer que Palacio Valdés no fuese capaz de otro enaltecimiento de su heroína que el ofrecido? Aunque no consta fehacientemente en esas líneas, ¿no se ocultará en ellas un guiño burlón y cómplice avisando al lector de su intención irónica? (el resto del capítulo y el tono de determinados pasajes del mismo funcionan como contexto ratificador de lo preguntado). También importa destacar su destreza en la creación de tipos femeninos llenos de prestancia e interés.

Dudan a veces los estudiosos de nuestros novelistas del realismo en la clasificación jerárquica que debe otorgarse a los integrantes de ese conjunto, independientemente de las altas y bajas estimativas de su obra producidas con el paso del tiempo y los cambios de gusto; si nadie presenta hoy reparos a la estimación de que goza Galdós, ¿resulta admisible la calificación de novelistas “menores” asignada por “Andrenio” en 1924 a Leopoldo Alas<sup>4</sup>, Alarcón, Picón y Coloma?

#### XI.7. EL PADRE COLOMA

El jesuita Luis Coloma (1851-1914) empezó su carrera como escritor publicando en *El Mensajero del Corazón de Jesús* (revista de la orden) unos cuentos que se asemejaban en temática y estilo a la literatura de “Fernán Caballero”, su amiga y maestra, acerca de la cual escribiría el libro *Recuerdos de Fernán Caballero*; compuso también novelas de asunto histórico (como *Jeromín*, 1905-1907: sobre don Juan de Austria) y de asunto contemporáneo (*Boy*, 1910, que cierra su actividad como narrador), pero su fama (para bien y para mal) se apoya en *Pequeñeces* (1890), cuya aparición fue un éxito e, igualmente, causa de escándalo quizá porque lo que menos podía esperarse de un miembro de la Compañía de Jesús fuese un ataque tan acerbo contra las clases pudientes, cuyos hijos solían ser alumnos de los colegios de religiosos y cuyas señoras, practicantes de una religiosidad de oropel, disponían entre esos eclasiásticos de directores espirituales y pretendían acallar sus remordimientos merced a cuantiosas limosnas; Coloma ofrece en su novela una denuncia implacable de tales gentes y costumbres. El interés de los lectores coetáneos se acrecía en virtud de una supuesta clave que afectaba a determinadas personas vivas convertidas en personajes novelescos —empezando por Currita Alborno, la protagonista— como también a ciertos hechos, pero quien beneficiaba semejante materia argumental era todavía escritor inmaduro y por lo mismo, salvo capítulos como el de la presentación de Currita y escenas como el reparto de premios en el colegio (fiesta de fin de curso), el conjunto resulta de ordinario (como afirmaba “Clarín”) “opaco, frío, inútil, desmañado”.

<sup>4</sup> “Estos dos libros [*La Regenta* y *Su único hijo*] muestran que Alas hubiera podido ser un gran novelista si su actividad literaria no se hubiese empleado principalmente en la crítica” (*El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*, Mundo Latino, Madrid, 1924, página 93).

#### XI.8. JACINTO OCTAVIO PICÓN

Picón (1853-1924), académico de la Lengua y de Bellas Artes (es autor de un libro sobre Velázquez), patrocinador en cierto modo con su proyección erótica de los jóvenes narradores de la “promoción de *El Cuento Semanal*” (no se olvide que con una narración suya, *Desencanto*, comenzó en enero de 1907 la andadura de dicha publicación), aplicó su capacidad de observación a la sociedad urbana contemporánea y, dentro de ella, atendió particularmente al caso de la mujer cuya situación en la misma dejaba mucho que desear y arremetió contra diversos y muy arraigados prejuicios y convenciones —¿qué decir, por ejemplo, del adulterio masculino, admitido casi como costumbre normal?, ¿qué actitud adoptar ante la mujer ilegítima que a veces puede ser para su ocasional compañero más causa de felicidad que la esposa?— De la presentación y relato de casos donde concurren tales circunstancias (u otras parecidas) se deduce un aleccionamiento de orden práctico y sentido moral que, en virtud del choque con la norma acostumbrada, parecerá atrevido, como atrevido resulta el manejo sin demasiadas veladuras de algunos episodios; así ocurre en novelas como *La honrada* (1890) o *Dulce y sabrosa* (1891). En lo que atañe a la expresión debe destacarse el gran atildamiento (¿diremos que académico?) de que hace gala Picón cuando describe y narra.

#### XI.9. JOSÉ ORTEGA MUNILLA

Ortega Munilla (1856-1922), nacido en Cárdenas (provincia de Matanzas, isla de Cuba) —¿hay por ello en su prosa una cierta exuberancia tropical?—, fue un periodista de raza que dirigió durante bastante tiempo diarios tan importantes entonces como *El Liberal* y *El Imparcial* (director asimismo, desde mayo de 1879, de su famoso suplemento literario *Los Lunes*); fue académico de la Lengua y gozó en vida de renombre y distinciones (como la gran cruz del Mérito Militar). En 1879 apareció su primera novela, *La Cigarra* —esto es: la pobre chica que va por el mundo cantando al son de su guitarilla, pidiendo limosna, sin que le falle un instante el resorte de una increíble ilusión, de una fe tenaz, de una paradisíaca pureza—, historia de inequívoca traza folletinesca mantenida también en *Sor Lucila*, su continuación; junto con otros posibles modelos o estímulos literarios —el *Quijote* y la picaresca, la comedia de capa y espada, el folletín romántico y el costumbrismo decimonónico— pesan sin duda los que él mismo llama el “maestro Balzac” y el “incomparable Dickens”. Con el optimismo hasta inverosímil que señorea las dos novelas mencionadas, contrasta el tono pesimista y desesperanzado de *Cleopatra Pérez* (1884), al ponerse de relieve que el dinero parece ser el único medio eficaz de comunicación entre los personajes. En cuanto al estilo de Ortega Munilla podría señalarse una eficacia expresiva —sencillez, precisión, v.g.—, que

quizá proceda del reiterado ejercicio periodístico, y un sentido del lenguaje figurado, una capacidad para la creación de imágenes y un entendimiento de la metáfora que resultan muy singulares en la época.

#### XI.10. LEOPOLDO ALAS

En su tiempo, el crítico "Clarín"<sup>5</sup> fue más conocido y celebrado que el narrador Leopoldo Alas (1852-1901), pero hoy el autor de *La Regenta* se ha impuesto plenamente y sólo con esta obra —la mejor novela española del siglo XIX al decir de algunos comentaristas— queda situado como cumbre máxima del conjunto que estudiamos, al lado de Galdós. El éxito obtenido por las ediciones recientes de sus libros y la abundante bibliografía por ellos suscitada, así española como extranjera, son prueba fehaciente de su alza. Dos novelas extensas, tres novelas cortas (*Doña Berta*, *Cuervo*, *Superchería*) y cinco tomos de cuentos integran el acervo narrativo de nuestro escritor. El cual, lo mismo que algunos de sus colegas coetáneos, ofrece, dentro de una fundamental actitud realista, cierta propensión al Naturalismo, tendencia de la que fue buen conocedor y a las veces apologista; finalmente, evolucionó hacia un idealismo o espiritualismo muy sentido y libérrimo.

En Vetusta, heroica y aburrida capital provinciana del norte de España, muy próxima al mar y situada en medio de hermoso paisaje natural, vive la protagonista de *La Regenta* (1884 y 1885), Ana Ozores, a cuyo vencimiento moral asistimos. La ciudad entera: ambiente y pobladores, ha tenido que ver en la marcha del proceso hacia su desenlace. Tal proceso (en la conciencia de la dama) y semejante multitud, en la que destacan con bulto propio varios individuos, se interaccionan estrechamente, determinando la complejidad y vastedad de la creación "clariniana" y el que se haya podido pensar si a ésta convendría, tan bien o mejor que el que lleva, el título de "Vetusta".

En los quince primeros capítulos de la novela (lo que fue el tomo primero en su primera edición) prepondera el estatismo, que no excluye la parva acción necesaria para que los personajes, en cuya cabal comparación se ocupa el novelista, vayan relacionándose entre sí; es mucho lo que hay que presentar —personas y ambiente, junto con el recuerdo de hechos pasados—, y el número de páginas acotado para ello resulta copioso. Una vez cumplido este indispensable requisito, ya la acción, tanto la externa (en la que participan los protagonistas: Ana, Fermín de Pas, Alvaro Mesía, y los integrantes del coro) como la interna (la que sucede por dentro de "La Regenta" y el Magistral, primordialmente), priva con paso más o menos acelerado.

<sup>5</sup> De la crítica literaria de "Clarín" se trata en el capítulo XV (epígrafe XV.1.1.).

Antes que ofrecer una localidad concreta (Vetusta igual o no a Oviedo) y unos personajes reales (es verosímil alguna de las identificaciones propuestas, incluso por el mismo autor de la obra), lo que Alas pretendió, e hizo, fue crear un espacio geográfico desde la cruz a la fecha y adscribirlo a un mapa moral, dándole a ese espacio un nombre de significativa resonancia. Abundan en la obra los pasajes en que se denuncia la triste deformación que sufren en Vetusta valores como el religioso (dentro de la ortodoxia católica), y el burdo tratamiento concedido a la política, a la convivencia humana, a la cultura. La ignorancia y la rutina ejercen en la ciudad, respecto de sus habitantes, un imperio absoluto y ninguna vislumbre de salvación se adivina: "Vivir en Vetusta [escribía Ana a su hermano del alma, el Magistral] la vida ordinaria de los demás era como encerrarse en un cuarto estrecho con un brasero. Era el suicidio por asfixia". A semejante fatalidad contribuye un rasgo climático que pesa, determinando vida y conducta, sobre los vetustenses: la lluvia frecuente, que les obliga desde octubre hasta abril a vivir como anfibios, guardados en sus casas o chismorreando en la casa de los vecinos y amigos. Por ello, las aspiraciones de Fermín de Pas o de Ana Ozores hacia atmósferas más puras van amustiándose poco a poco, ya que el opresor ambiente lleva a desviarse por caminos más inmediatos y menos nobles cuando, además, no se posee una voluntad poderosa que sirva como seguro asidero.

Frecuentemente se hace hincapié en el elemento crítico de *La Regenta*, novela que, a escala provinciana, denuncia las lacras de España en un concreto tiempo histórico: el de la Restauración canovista; la religión como tapadera hacia los otros de una conducta moral vituperable, y el caciquismo y la mentira del turno pacífico entre conservadores y liberales —el marqués de Vegallana y Alvaro Mesía, respectivamente—, en el orden político. Pero junto a este importante, pero no exclusivo ingrediente, existe en la novela el sentimental y psicológico, un proceso interior reducido a pocos personajes cuyo ánimo sondea demoradamente Alas, que se vale para ello de recursos tales como el monólogo interior, el perspectivismo, las reacciones ante lecturas y espectáculos.

Si la estructura de un conjunto tan extenso y complejo como el de *La Regenta* resulta un prodigio de armónico acoplamiento de partes, en cuanto a la expresión del contenido destaca igualmente Leopoldo Alas, ya que encrespa su prosa cuando por vía satírica o irónica flagela las acciones o actitudes de algunas de sus criaturas y la hace normal, la densifica, la suaviza con oportunidad otras veces; es, a sus tiempos, moroso o vivaz.

*Su único hijo*, la segunda y última novela extensa de Alas (1890), ofrece sin demasiadas contemplaciones el espectáculo de unas aburridas y envilecidas gentes provincianas a las que se unen algunos miembros



de una tronada compañía de ópera, novedad refrescante en un principio, ganados después por la anónima ciudad e incorporados a su ambiente. El grupo humano así formado no es muy copioso y, socialmente hablando, es distinguido; grupo desagradable, sí, pero nada inverosímil. Tanto o más que asco y desprecio, lo que con sus hechos y actitudes producen tales gentes es honda tristeza, compasión incluso. Acaso lo que más irrite sea ver cómo los del grupo maltratan al protagonista, Bonifacio Reyes, "un alma de Dios", mejor que todos ellos, superior a su modo, quien comunica a la novela esa poesía e idealidad que impregna tantas de sus páginas, efusión del espíritu del autor como señalara a éste su amigo Menéndez Pelayo.

La sátira domina en las breves piezas narrativas integradas en *Solos de Clarín* (1881) y en otros volúmenes de crítica literaria, pues son malas costumbres, encarnadas en seres humanos poco recomendables por lo general, lo que, con vigor y rabia, saca a relucir su autor; estamos ante una primera etapa de Leopoldo Alas, época del humor impiadoso, y tales piezas responden a su enemiga declarada a los *seudos* y a la confusión, a su deseo también de exigencia rigurosa para que, como consecuencia, se abra paso y se imponga la verdad. Los relatos agrupados en *Pipá* (1886) caen todavía dentro de esa atmósfera satírico-crítica donde el figurón y el esperpento encuentran acomodo propicio, pero con don Casto Avecilla (personaje que protagoniza el cuento *Avecilla*) se inicia la galería clariniana, tan poblada y humanísima, de pobres gentes, juguetes de los demás y de la vida. La presencia del paisaje asturiano y de sus gentes campesinas en los cuentos de Alas, les otorgan poesía y jugosidad, erigiéndose a veces —caso de ¡*Adiós, Cordera!*— en importante personaje. Las colecciones narrativas de "Clarín" que poseen mayor relevancia son quizá las aparecidas en 1893 (*El Señor y lo demás son cuentos*) y 1896 (*Cuentos morales*) en las cuales su autor, cerebro y corazón (o viceversa) en entrañable realidad única, se puso más por entero; en cuentos como los titulados *Cambio de luz*, *Viaje redondo* o *Un grabado* resulta claro que comunicó al respectivo protagonista (Jorge Arial, el hijo, el doctor Glauben) sus propios pensamientos y sentimientos, sus estados de conciencia.

#### XI.11. BENITO PÉREZ GALDÓS

A poco de asentado en Madrid, Galdós (1843-1920) pretendió, sin conseguirlo, que la compañía de Mariano Catalina le estrenase el drama histórico *La expulsión de los moriscos*, compuesto al modo romántico, todavía con alguna vigencia en nuestra escena; pero muy pronto olvidó este fracaso, y de sus habituales paseatas por la villa y corte, que le permitían conocer parajes, amistar con gentes y saber historias, obtuvo el convencimiento de que su camino literario estaba en el cultivo de otro



Benito Pérez Galdós, en fotografía dedicada a Ramón Pérez de Ayala

género<sup>6</sup>; desde que en 1867 inició la composición de *La Fontana de Oro* hasta *El caballero encantado*, que se publicó en 1909, corre un largo tiempo lleno de incesante actividad y, por lo mismo, bien nutrido de libros novelescos. Existencia (la de Galdós) sin acontecimientos relevantes, dedicada plenamente al trabajo literario, con dificultades económicas a veces, rechazos —como los que tuvo en el estreno de algunas piezas dramáticas, o como el sufrido en la Academia de la Lengua cuando su candidatura fue preterida ante la del latinista Francisco Conmellerán (1896)— junto a éxitos —clamoroso el obtenido por *Electra* a su estreno en enero de 1901—, admirativa consideración y hostilidad sectaria —como cuando fue obstaculizada desde España la petición del Nobel de Literatura (año 1912)—.

Fue el periodista y político liberal José Luis Albareda quien le dio la denominación general que Galdós andaba buscando para una vasta serie histórico-novelesca en que pensaba desde hacía tiempo: *Episodios nacionales*; y fue por mediación de Pereda (en Santander, verano de 1871) cómo la echó a andar cuando le presentaron a Galán, aquel "viejecito muy simpático, de corta estatura [...], que había sido grumete en el gigantesco navío *Santísima Trinidad*", quien tantos pormenores le ofreció de la batalla de Trafalgar. El primer episodio, llevando como título el nombre de este combate naval, se publicó en 1873, y hasta *Cánovas* (1912) vieron la luz, con vicisitudes varias, cinco series (diez volúmenes cada

<sup>6</sup> Del teatro de Galdós se trata en el capítulo XII (epígrafe XII.10.).



una, pero sólo seis, la última); casi toda la historia contemporánea de España, a partir de 1804 y teniendo como punto final la Restauración de la dinastía borbónica.

Se trata de novela histórica pero no al modo de los románticos, ya que son muy otras las épocas evocadas —Edad Media y siglos XVI y XVII frente al XIX— y también el procedimiento utilizado —frente a la truculencia narrativa y a las figuras y los hechos de relumbrón, la sencillez y la vulgaridad cotidiana—. Hubo entre nosotros (dejemos a un lado los precedentes extranjeros) precursores de Galdós que tomaron como asunto de su relato sucesos históricos recientes, y acaso Galdós pudo conocerlos, pero esto nada dice contra su originalidad.

La realidad de la historia y la fantasía del novelista se alían armoniosamente en los episodios galdosianos para ofrecer, con las naturales y justificables licencias, una imagen verosímil y aleccionadora de la España contemporánea; lo que Galdós inventa, se ajusta muy cabalmente al sucedido histórico: está a su servicio y lo complementa. El tiempo de la fantasía desmandada a lo Fernández y González y de la manipulación confusionaria romántica quedan lejos de nuestro autor, que, a su trabajo preparatorio de consulta de fuentes diversas —testigos presenciales, supervivientes de otras épocas, papeles, libros—, unía, para aquellas décadas que en razón de su edad no había podido conocer, poderosa capacidad de adivinación; fue Mesonero Romanos, su consejero e informador en ocasiones, quien advertía a Galdós, en carta de abril de 1877: “estoy en el caso de apreciar la inmensa fuerza de intuición con que usted, con su clarísimo ingenio, se hace dueño de situaciones, caracteres y períodos históricos”.

La variedad de registros que muestra el autor de los *Episodios* es considerable, puesto que en tal conjunto encontramos relatos primordialmente épicos, que tienen un protagonista colectivo —las ciudades sitiadas de Zaragoza y de Gerona en los episodios así titulados—; episodios de figura, donde un solo y muy relevante personaje centra la acción ofrecida —caso de Juan Martín Díez, *el Empecinado*, o del general carlista Zumalacárregui—; episodios de Corte, como el titulado *La corte de Carlos IV*, en los que ocupan lugar no desdeñable las referencias literarias (como el estreno de *El sí de las niñas*); episodios de inequívoco matiz político —*Cádiz*, por ejemplo—, los cuales suelen esclarecer y aleccionar no poco acerca de la realidad española, vista con la mentalidad liberal de su autor. Aunque Galdós había dado por concluida esta labor en 1879 (a la altura de *Un faccioso más y algunos frailes menos*), hubo de volver a ella años más tarde por razones económicas; con todo, no es cierto que las últimas series del conjunto muestren cansancio y decadencia en cotejo con las anteriores; antes bien, se advierte en ellas un tono más cálido al evocar tiempos de la propia juventud y hasta una mayor maestría, natural consecuencia de la incesante práctica narrativa. La na-

rración es en algunos casos autobiográfica, sirviéndose el autor de personajes como Gabriel Araceli (en la primera serie) o Monsalud (segunda), casuales y oportunos testigos de casi todos los acontecimientos<sup>7</sup> que refieren; la descripción de localidades y paisajes naturales abunda más a partir de la tercera serie pero su cometido es de telón de fondo; llama la atención en cuanto a los personajes, la existencia de una nutrida serie de gentes de cuño quijotesco, distinguidas por los desvaríos u obsesiones que les aquejan —de ello son muestra el marino don Alonso Gutiérrez de la Cisniega (en *Trafalgar*), el cura don Celestino Santos del Malvar (*La corte de Carlos IV*) o el diplomático que estaba en todos los secretos bélicos y políticos (*Bailén*)— y por lo que resultan ya ridículos, ya patéticos.

Tras sus primeras novelas —*La Fontana de Oro* (1870), relativa al trienio liberal, y *El audaz* (1871), situada su acción en 1804—, Galdós mostró interés por la realidad actual más estricta y a ella se dedicó en novelas que, ostenten o no el calificativo de “contemporáneas”, lo son plenamente. Procediendo por orden cronológico tenemos primero las novelas de tesis —*Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877), *La familia de León Roch* (1878)—, especie cuyos caracteres generales quedaron ya apuntados; en el caso de Galdós, el autor combate (*Doña Perfecta*) el reaccionarismo de los habitantes de Orbajosa (un lugar en la geografía moral de España), muestra en *Gloria* la violencia intransigente del *cultus disparitas* en algunos fieles fanatizados de confesiones religiosas distintas, y exalta las ventajas del progresismo y el libre pensamiento en la figura de León Roch, símbolo del hombre de la nueva época.

¿Fue nuestro autor un militante del Naturalismo? Ni más ni menos que como lo fueron por entonces otros colegas, presentando en alguna de sus obras ciertos rasgos de la tendencia como: sobrecarga descriptiva, habla barriobajera, escenas desagradables, peso determinista de la sangre o del ambiente, etc.; de todo ello hay muestras, por ejemplo, en *Fortunata y Jacinta*. Esta novela (que se publicó entre 1886 y 1887) es la culminación del arte narrativo galdosiano, tal vez demasiado extensa y premiosa en la pormenorizada historia del comercio madrileño, páginas en las cuales se brinda valiosa información; a un lado esta salvedad, sólo quedan palabras para el elogio de un universo tan poblado y vario, donde comparecen individuos de diversas clases sociales, con mayor o menor relieve —los personajes secundarios lo son casi únicamente en virtud de una presencia menos reiterada y pueden aparecer, cosa no

<sup>7</sup> A Blanco García (*La literatura española en el siglo XIX*, tomo segundo, página 494) le parece inverosímil que el “héroe llegue siempre a tiempo y en sazón a todas partes, que se mueva de una a otra con holgura y libertad inconcebibles, y que entre los horrores de la guerra le sobre tiempo para ver o representar tan distintos papeles”.

infrecuente en la novelística galdosiana, con categoría de protagonistas en otras obras—, unidos por el amor y la amistad. Galdós llega hasta la entraña de sus criaturas, mostrando —como en el caso de *Fortunata*— las altas y bajas de su ánimo; junto a este paisaje interior, la presentación de un Madrid vivo y bullicioso, en las casas más confortables de la burguesía acomodada y en los sórdidos cuartos y buhardillas de la gente pobre. Para todos ellos que, ricos o menesterosos, son no pocas veces víctimas de la existencia, tiene el novelista una actitud comprensiva y compasiva. Aunque en el título aparecen dos nombres de mujer —la querida y la esposa de Juanito Santa Cruz, respectivamente—, *Fortunata* gana en interés y envergadura hasta el punto de convertirse en clara protagonista de la novela; a lo largo del primer volumen está presente sólo de manera indirecta, especialmente a través de las descripciones de Juanito durante la luna de miel con Jacinta y a causa de esta imagen, teñida con una cierta piedad y un cierto reproche, la impresión que se recibe del carácter pintado es más bien negativa; pero cuando *Fortunata* comparece efectivamente (a poco de comenzar el volumen segundo: ha vuelto a Madrid después de haber dejado a su último amante), el lector percibe que la verdadera *Fortunata* es la de ahora y más a medida que avanza el proceso de su presentación; no es una perdida y tiene razón el militar Feijoo que la considera “un diamante en bruto”.

A partir de 1890 y 1891 (años de *Ángel Guerra*), Galdós entra en el ya anotado espiritualismo finisecular y ofrece (como advertía Menéndez Pelayo al recibirle en la Academia) “un grado más alto de su conciencia [...], una mayor espiritualidad en los símbolos de que se vale”. Lo cual se echa de ver tanto en la historia del viudo amancebado y enamorado perdidamente de una mujer que se hará monja (caso de *Ángel Guerra*), como en la del sacerdote *Nazarín* (1895), que sale quijotesicamente por el mundo para intentar la reparación de las injusticias y la mejoría moral de sus prójimos; o como, finalmente, en la de Benina en *Misericordia* (1897), especie de novela superpicaresca porque el descenso “a las capas ínfimas de la sociedad matritense” que el autor llevó a cabo muy documentadamente, trasciende la desagradable realidad o, mejor, ésta es iluminada por la comprensión y la ternura que encarna la caritativa y soñadora mendiga.

Galdós, que destacó señaladamente en su “contacto con lo cotidiano y doméstico” (como dijo Azorín); que maneja con habilidad el elemento onírico y bucea así en los secretos nocturnos de algunas de sus criaturas; que se vale con frecuencia y acierto del recurso epistolar; que emplea un privativo y heterodoxo monólogo interior, no mezclado y revuelto al modo joyciano, sino vigilado y conducido en lo que atañe al discurrir de la mente; que no es “garbancero” ni pedestre en la expresión, ajustada siempre al contenido que presenta, se ha convertido con el tiempo en

nuestro máximo novelista después de Cervantes y, con ventajas y desventajas para uno y otros, comparable a Dickens, Balzac o Dostoiewski, sus contemporáneos.

#### XI.12. BLASCO IBÁÑEZ

¿En qué siglo colocar exactamente a Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)? Era catorce años más joven que Palacio Valdés, tres que Unamuno, uno que Valle-Inclán y sólo cinco y seis años mayor que Baroja y Azorín, respectivamente. Atendiendo a libros de publicación reciente encontramos que Donald L. Shaw, historiador de nuestras letras del siglo XIX, no le incluye en este siglo, mientras que su compatriota Gerald G. Brown le considera escritor del siglo XX y como a tal le estudia, punto de vista que comparte Carlos Blanco Aguinaga en su libro *Juventud del 98*. Creo más bien que Blasco es un escritor decimonónico, benjamín dentro del conjunto que estamos estudiando, de cuyos miembros resulta ser el más decididamente incurso en el Naturalismo; acaso Fernández Almagro le haya situado con la debida precisión al llamarle escritor “entremedias”, “erguido y solo en el puente del 900”, actuando como “un enlace” entre la generación de Galdós y los jóvenes del 98, uno de los cuales, José Martínez Ruiz, reproduce en el capítulo XIV de la primera parte de su novela *La voluntad* una página de *Entre naranjos* para proclamarla ejemplo de lo que el escritor no debe hacer: uso y abuso de la superchería que es toda comparación en un fragmento descriptivo y colorista donde faltan plasticidad, movimiento y “esos pequeños detalles sugestivos, suscitadores de todo un estado de conciencia”; cabe decir que la nueva estética rompe, como con tantas otras cosas, con el arte del narrador valenciano.

A los dieciséis años, huido de la casa paterna a Madrid, Blasco conoce al famoso folletinista histórico Manuel Fernández y González y, como amanuense y a ratos colaborador suyo, rompe a escribir a lo romántico; estuvo metido después en lances políticos, donde su exaltación temperamental encontró el oportuno desahogo. Muy entrañablemente vinculado a la tierra natal y a sus gentes, compuso las novelas acaso más valiosas: *Arroz y tartana* (1894), *Flor de mayo* (1895), *La barraca* (1898), *Entre naranjos* (1900), *Cañas y barro* (1902), muestra de literatura regional costumbrista, fidelísima a la realidad y, en ocasiones, testimonio y denuncia sangrantes; color, sensualidad, fuertes y primitivas pasiones llenan y distinguen estas obras. ¿Naturalismo en ellas? Puede que sí, y de entonces procede la afirmación de que Blasco Ibáñez era el Zola español; el interesado confesaría a Cejador que la relación le halagaba y que, en efecto, el novelista francés había sido modelo dilecto y ayuda utilísima en sus comienzos, pues “forzosamente debía empezar imitando a al-

guien". Aparte otras características naturalistas que Blasco cumple, aquella en la que consigue una inusual observancia entre los colegas españoles coetáneos fue la impersonalidad, actitud de distanciamiento que conduce al novelista a ceder en su omnipotencia y omnisapiencia respecto de los personajes que crea, evitando el atribuirles pensamientos y sentimientos suyos y, más externamente, prohibiéndose con sumo cuidado incurrir en calificaciones subjetivas y en expresiones del tipo "nuestro héroe", "como dijimos en el capítulo anterior", etc.

En obras posteriores, clasificadas como novelas de rebeldía (así: *La catedral* o *La horda*), de la guerra europea (tal: *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*), de su experiencia en tierras americanas (como: *La tierra de todos*) o históricas (*El papa del mar*), Blasco estuvo de ordinario menos acertado y hasta extraviado por intenciones extraestéticas ya religiosas, ya políticas, siempre partidistas o maniqueas; cierto es que a favor del éxito obtenido por alguno de esos títulos logró universal nombradía y dinero en abundancia.

Los novelistas examinados, doce en total, con Benito Pérez Galdós a la cabeza, representaron en el último tercio del siglo XIX el "renacimiento" de la novela española. Contemporáneos de sobresalientes autores extranjeros, trabajaron muy dignamente en su específico menester y practicaron el canon del realismo-naturalismo, que con ellos alcanzó máximo prestigio en nuestras letras.