



El hombre y la sociedad contemporánea como materia novelada

Yvan Lissorgues

«En fin creemos que la fuente literaria puede ser un excelente complemento de otras fuentes a veces más precisas pero más descamadas, y puede conducirnos, por lo menos tan bien como cualquier otra -mejor en algunos aspectos-, a conocer la complejidad de las variables que actúan y tienen vigencia en un momento preciso».

(Guadalupe Gómez-Ferrer, 1983, 20)

«La sociedad presente como materia novelable» titula Pérez Galdós su discurso de recepción en la Real Academia Española, leído en 1897, en el momento en que, tras publicar este mismo año *Misericordia* y *El Abuelo*, casi cierra el ciclo de las *Novelas contemporáneas*, iniciado en 1876 con *Doña Perfecta*. Es decir, que en 1897, el hombre y la sociedad de los cuatro primeros lustros de la Restauración han sido objeto de una especial y sistemática representación artística, y no sólo por parte del autor de *Fortunata* y *Jacinta*, sino por un grupo de novelistas, de diversos talentos, de distintas adscripciones filosóficas e ideológicas, a veces encontradas. Así pues, aunque Galdós vuelva a justificar, al final del siglo, el proyecto formulado ya en el año 1870 en su

artículo fundacional «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (Bonet, 1999,123-139) y aunque siga afirmando su vigencia, con los reajustes impuestos por la evolución de los tiempos y las enseñanzas de una larga experiencia creadora, es obvio que la sociedad contemporánea es ya materia *novelada* en una multitud de obras que, a lo largo de los años, se han yuxtapuesto como elementos de marquetería para construir el gran fresco literario, obra de una orientación ética y estética, de la que participan *todos* los novelistas y al desarrollo de la cual contribuyen todos los intelectuales (periodista, profesores) de la época.



Benito Pérez Galdós. Dibujo de Ramón Casas

En su conjunto, esa orientación y las obras que produce bien merece el marbete de *gran realismo del siglo XIX* por ofrecer el panorama, insólito y único en la historia de la literatura hispánica, de un mundo literario fijado en su propio movimiento y en su propia vida, como representación artística de una realidad, para nosotros lectores del tercer milenio, definitivamente diluida en el tiempo de la Historia. El último tercio del siglo XIX es un período privilegiado por haber generado una literatura constante y exclusivamente asomada a las cosas del mundo en el momento en que esas cosas se vivían, observándolas, intentando a cada paso comprenderlas y buscando incesantemente la mejor forma de plasmarlas con palabras. Por eso, el legado del *gran realismo* es un monumento artístico y un documento histórico; monumento y documento inseparables, pues la materia prima del monumento es la vida de aquella época en todas sus dimensiones y en todos sus medios, urbanos y rurales, con sus maneras de pensar y de sentir, sus dramas humanos contingentes, que en sus formas artísticas más logradas llegan a ser, superando la Historia, dramas de lo eterno humano.

De aquí el malestar del crítico o del historiador si tiene que olvidar el monumento para extraer el documento a fin de analizarlo a sus anchas en limpia mesa de disección histórica. Mejor sería el sosegado viaje a vuelo de páginas por el mar de la lectura... Los libros del gran realismo son parecidos a esos aparatos de ciencia-ficción que nos retrotraen a tiempos remotos; sólo que lo que se abre al manejar el papel es un mundo claro y profundo, bien perfilado y denso, con sus paisajes, con sus hombres que se nos hacen familiares, un mundo distinto del nuestro en muchas cosas, pero en el cual reconocemos a nuestros semejantes. La «buena literatura», la que vive siempre, tiende a lo universal y pasa las fronteras del tiempo y del espacio y, por lo tanto, supera la Historia acotada de donde procede y de la que, de una manera u otra, es testimonio. La novela del *gran realismo* español del siglo XIX, por ser obra artística, o mejor cuando es obra artística, no sólo es historia, es más. Consciente o inconscientemente, todos los novelistas de la época comparten el siguiente juicio de González Serrano: «El arte goza de eterna primavera cuando alcanza lo bello permanente del fondo del alma humana, a

partir de la representación de la sociedad en que brota» (González Serrano, 1883, 155). La novela es más que historia pero es también historia. Esta salvedad, si no nos cura del todo en salud, aplaca el malestar y autoriza el análisis del panorama literario considerado como documento, a sabiendas de que la resultante síntesis dejará escapar tal vez lo más específico de la obra de arte que es la novela.

En cuanto al método general de aproximación a la «*materia novelada*», según expresa el mismo Pérez Galdós en el antes citado discurso, hay dos: «Se puede tratar de la Novela de dos maneras: o estudiando la imagen representada por el artista, que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura de uno u otro país, o estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que nos instruyen y embelesan» (en Bonet, 1999, 220). «Estudiar la vida misma» era posible para los contemporáneos del novelista; para nosotros sólo podría estudiarse la vida de aquella época en libros de historia, de «historia parada» (expresión clariniana que se explicará ulteriormente) si dichos libros existieran... fuera de las obras literarias; es decir, que sólo nos queda «la imagen representada por el «artista»; lo cual equivale a decir que la literatura del gran realismo es superior a la historia en su propio terreno. Habría un tercer método, mixto, por decirlo así, en el que Galdós no podía pensar y que consistiría en establecer relación entre los varios aspectos de la representación literaria y los datos correspondientes deparados por la ciencia histórica actual, por ejemplo, los que proporciona la obra misma que acoge este estudio. No parece oportuno aquí tal método, pues sería repetir lo ampliamente desarrollado en otros capítulos, ni pertinente con respecto a la autonomía de la obra de arte.

Así pues, estudiaremos «la imagen representada por el artista», que es lo mismo que examinar cuantas novelas enriquecen la literatura del período, según el siguiente esquema abarcador, pedagógicamente obligado, aunque destructor de la unidad literaria:

- **Literatura e historia.** Una estética orientada por una ética.
- **Una sociedad jerarquizada en una etapa de transición.** Una aristocracia decadente pero dominante y una burguesía, en algunos centros urbanos, tentacular y en ascensión. Una clase media apocada, pero omnipresente. Un cuarto estado postergado, pero que impone su presencia y accede por primera vez a la representación artística. Una sociedad, pues, en movimiento, cogida en una etapa de transición.
- **Las mentalidades.** El peso del pasado: permanencia de los valores aristocráticos en el imaginario colectivo, frente a los nuevos valores fomentados por «la locura crematística». La mentalidad popular. Omnipresencia y omnipotencia de la Iglesia católica. La doble moral: moral pública y moral privada, moral masculina y moral femenina. Papel de la mujer en la «sociedad presente».
- **Lo político. Revolución, reacción, evolución.** En el conjunto del panorama literario, la política, siempre presente en lontananza, no es un tema de primer plano. En varias novelas, escritas durante la década de los ochenta, la acción se sitúa en tiempos de la agitación revolucionaria; la elección del tiempo del relato parece expresión de una voluntad de representar las consecuencias decisivas, en un sentido o en el otro, del sexenio revolucionario.

Por falta de espacio no pueden desarrollarse dos capítulos inicialmente previstos:

- **Una geografía literaria.** Se trata de lo que en nuestro frío lenguaje actual se denomina espacio y es una de las coordenadas del relato. Paisajes, calles, monumentos, pueblos, ciudades... aparecen en el fresco con sus nombres, reales o ficticios. La novela crea (re-crea) una geografía real e imaginaria, real y simbólica, tal vez más profundamente real, mientras más imaginaria y más simbólica.
- **Conclusión.** Concepción del mundo e ideología: *deus ex machina* de la representación y límites de la dimensión meramente histórica de la representación.

Literatura e Historia. Ética y estética de la novela

Antes de entrar en la *materia novelada*, es imprescindible profundizar el debate, abierto en las líneas introductorias, acerca de la relación entre literatura e historia, por el sencillo motivo de que este tema fue objeto de preocupación teórica por parte de nuestros novelistas. Aunque «periliteraria», la cuestión es un testimonio histórico de la implicación ética y estética del novelista en la colectividad y la mejor justificación de la finalidad del *gran realismo*.

De Pérez Galdós es la siguiente definición equilibrada de la novela, definición que podría elegirse como epígrafe justificativo de nuestro estudio:

Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en Reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, el lenguaje, que es la marca de raza, las viviendas, que son el signo de familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción.

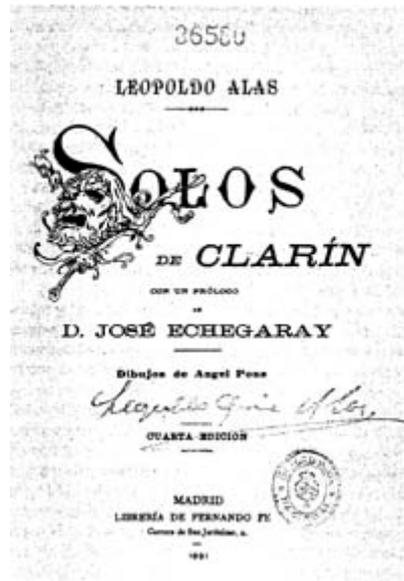
(en Bonet, 1999, 220)

Un sinnúmero de juicios, igualmente entusiastas y perentorios de varios autores, acerca del valor y del papel de la novela podrían citarse como concreciones de un amplio discurso estético-filosófico, bien arraigado en la historia del momento y desarrollado en paralelo y en estrecha conexión con la obra de creación por los novelistas y los intelectuales de la época. Este discurso sobre el arte, la literatura, la novela, disperso en prólogos y epílogos, en cartas públicas y privadas, en innumerables artículos de periódicos y revistas y que, para cada autor dimana de una concepción del mundo y de una ideología, constituye, en su conjunto, uno de los más vivos documentos sobre los modos y las formas de pensar, las sensibilidades, las mentalidades de las elites intelectuales del momento. El investigador o el crítico de hoy no puede ignorar este

discurso; primero por ser en su totalidad un testimonio histórico del dinamismo intelectual de la época y sobre todo por plantear, según distintos ángulos ideológicos, todos los problemas de un quehacer literario en constante evolución y en el que se focalizan todas las preocupaciones culturales. Estos textos, de difícil acceso, están muy parcialmente reeditados; citemos: Pedro Antonio de Alarcón (1968, 1748-1832), Rafael Altamira (1886), Clarín (Botrel, 1972; Ramos-Gascón, 1973; Lissorgues, II-1989; Alas, 1971, 1987, 1989a, 1989b, 1991), Urbano González Serrano (1881, 1883), Eduardo López Bago (véase Fernández, Pura, 1995), Armando Palacio Valdés (1889), Emilia Pardo Bazán (González Herrán, 1989), José María de Pereda (García Castañeda, 1992), Benito Pérez Galdós (Bonet, 1999), Juan Valera (Sotelo, 1996), Marcelino Menéndez Pelayo, etc. Además estos escritos permiten, para cada autor, poner de relieve la coherencia y por tanto la autenticidad de una actividad creadora bien afirmada en su intencionalidad y particularmente consciente de los problemas relativos al arte de la representación de una realidad social y humana percibida por muchos (por los más artistas) en su problemática histórica, filosófica, metafísica o religiosa. Volveremos ulterior e incidentalmente sobre la estética de la novela realista, estética, dicho sea de paso, en constante evolución (Lissorgues, 2001, 53-72), porque, sin pretender aquí apurar la cuestión, hay varios aspectos de forma que deben tenerse en cuenta en un estudio de la *materia novelada*.

Uno de ellos, y no sólo de forma sino fundamental, ampliamente debatido por nuestros autores y que es otra justificación del análisis del fresco histórico que dibuja la novela de la Restauración, es el de la relación entre la actitud del novelista y la del historiador y, por tanto, entre literatura e historia. Lo abordamos de entrada para, después del necesario rodeo por el campo de la especificidad literaria, encontrarlo de nuevo en superior altura.

Este debate lo plantea Clarín en *Apolo en Pafos* (Alas [1887], 1989b) imaginando una polémica entre Clío, musa de la Historia, y Calíope, musa de la poesía épica; aquélla aboga por la imparcial objetividad en el tratamiento de los hechos y le reprocha a ésta propender a la fantasía y a la subjetividad. Ahora bien, a la hora de decidir quién ha de ser la musa de la novela, Clío asesta argumentos decisivos; dice: «Como no hay para la novela Musa determinada yo debo ser quien la dirija; porque así como se ha dicho que la estadística es la *historia parada*, yo creo que *la novela es la historia completa de cada actualidad*, no habiendo en rigor, entre historia y novela, más diferencia que la del propósito al escribir, no en el objeto que es para ambas la verdad de los hechos» (*ibid.*, 84).



Primera página de la obra *Solos*, de Clarín, cuarta edición con prólogo de Echegaray. Madrid, 1891

La musa de la Historia concluye su perorata con estas palabras: «La verdad, ese ciclo abierto al infinito que tenemos ante estos estrechos agujeros de los ojos, es la fuente de belleza, y por eso *la novela, la forma más libre y comprensiva del arte*, se da la mano con la historia, penetra en sus dominios; y yo, Clío, que soy la Musa de Tucídides y de Plutarco, debo ser la Musa de Cervantes y de Manzoni» (*ibid.*, 88; los subrayados son nuestros). Así pues, para Clarín como para Galdós (véase el juicio antes citado: «Imagen de la vida es la Novela...»), la novela, por ser «la forma más libre y comprensiva del arte», es «la historia completa de cada actualidad».

En otra perspectiva, más amplia, en la que encontramos, según motivaciones filosóficas diversas, a Herder, a Krause y a... Taine, se sitúa la concepción defendida por Francisco Giner de los Ríos: «No es otra cosa la literatura que el primero y más firme camino para entender la historia realizada; mentor universal, nos reproduce lo pasado, nos explica lo presente y nos ilustra y alecciona para las oscuras elaboraciones de lo porvenir» (en López-Morillas, 1973, 114). De modo que la literatura (y, para nuestros autores, la novela) se sacraliza como medio de conocimiento del pasado y desde luego del presente que cada día se hace historia; hasta tal punto que, después de preguntar: «¿Qué clase de ciencia le presenta a usted el hombre entero, en medio de la vida toda que le rodea y desde el aspecto genérico-singular con que el arte literario puede hacerlo mejor que nadie, mejor diré, como sólo la novela puede hacerlo?», afirma Clarín (también después de Herder, de Krause y de... Taine) que la novela es la «suprema expresión de la conciencia de un pueblo y de un momento» (en Beser, 1972, 242).

Tal concepción, para los escritores liberales o mejor dicho «progresistas», dimana de una filosofía de la historia, la del progreso de la civilización y de la humanidad, filosofía que puede derivar tanto del idealismo hegeliano como de la metafísica de Krause o de la inductiva filosofía positivista de Taine. Como se ha dicho, dentro de tal concepción, la literatura es un medio («el medio supremo») para conocer lo pasado, para prever el porvenir, para comprender el presente. Se enaltece la literatura como medio, es decir, que se le atribuye una finalidad; se utiliza el arte para un fin, altruista y noble, eso sí, pero así y todo *utilitario*. «La novela -escribe Clarín en 1880- es el

vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común el germen fecundo de la vida contemporánea» (Alas, 1971, 72). Nos resistimos sin embargo a llamar *utilitaria* esta concepción del arte, por su carácter fundamental de compromiso con la realidad, por su carácter *altruista*, digámoslo así, pues mejor sería hablar de concepción teleológica si la palabra fuera de uso corriente.

Sea lo que fuere en cuanto a terminología, es muy importante observar que los escritores tradicionalistas comparten con sus colegas liberales y «progresistas», sus adversarios ideológicos y no obstante a veces admirados amigos, la misma concepción de arte útil. Ellos también consideran al hombre y a la sociedad contemporáneos como materia novelable y toman la sociedad presente como objeto de observación; para ellos también la novela, por ser obra artística que goza de cierto prestigio en el público, es un medio para influir en las conciencias y contrarrestar la propagación de los gérmenes deletéreos de la vida contemporánea.

El caso del padre Coloma es altamente significativo, pues tras considerar con sus correligionarios que la novela es un género intrínsecamente perverso por desatar la imaginación y difundir en forma amena ideas disolventes, él mismo, el padre Coloma, escribe novelas; novelas históricas para redimir a la España postrentina fuertemente atacada en el fin de siglo (*Jeromín*, 1903) o para abogar, con la nostalgia del vencido, por el restablecimiento de la Unidad católica (*Pequeñeces*, 1891; Benítez, 1975; Hibbs, 1991). Coloma, Alarcón, Pereda y otros tienen como Galdós, Clarín, Palacio Valdés, etc., dotes de grandes novelistas (capacidad de observación, aptitud empática, excepcional dominio del lenguaje), pero su *visión* de la sociedad presente es distinta y en sentido histórico opuesta.

Para Pereda y Coloma, el progreso es subversión; disuelve las estructuras sociales y amenaza el orden tradicional en el que el hombre encontraba, y, según ellos, sigue encontrando en la vida del campo, la paz y la felicidad. Para todos los escritores católicos, el dogma es la triaca para curar los daños causados por los dramas humanos y por los trastornos provocados por la modernidad. Decimos dogma para designar ese catolicismo exclusivo, íntegro, el que fulmina, como en tiempos de Recaredo, contra todo lo que asoma fuera de su órbita. En cuanto a la religión, entendida como adhesión a valores cristianos, informa, con muchos matices, numerosas obras literarias de Galdós, Clarín, Palacio Valdés y, por supuesto, de doña Emilia, que, a pesar de su entusiasta adhesión a varios aspectos de lo moderno, no reniega del dogma. No es oportuno insistir aquí (véase Pérez Gutiérrez, 1975), pues habrá ocasión de abordar de nuevo estos temas. Es imprescindible, pues, tomar en cuenta la contribución de los novelistas tradicionalistas a la construcción del fresco literario del período para que el mundo así dibujado sea, en su totalidad, un completo y total «reflejo» artístico de la vida real, con sus antagonismos, sus opuestas visiones de la realidad y también sus fronteras ricas en matices en no pocos campos.

Está bien claro, además, que todos los escritores de la Restauración comparten la misma concepción del arte útil. Todos le atribuyen una finalidad. Incluso Juan Valera. A pesar de sus numerosos escritos teóricos en defensa de un arte de refinado aristocratismo, de un arte que repudia la prosa («la novela es poesía»), a pesar de sus constantes ataques contra las escuelas (particularmente, como es bien sabido, contra el naturalismo) que son una perversión del arte, el autor de *Pepita Jiménez* justifica el papel individual y social de la obra artística por la redentora catarsis de la belleza. Por

otra parte, la materia novelable, para él también, es la sociedad presente, con sus espacios, sus lineamientos sociales, su universo humano, que proporcionan a su mundo literario la necesaria ilusión de realidad. Verdad es que, para él, no es novelable cualquier realidad, sino sólo la que, según cree, es digna del arte. Lo feo y lo bajo no pueden acceder a la representación sin previa depuración y aun sólo para hacer resaltar lo grande y lo ideal. Sancho solo, sin don Quijote, no merecería asomar sus narices. Valera novelista no quiere hacer «una visita al cuarto estado» (*Fortunata y Jacinta*), ni saber nada de la tremenda miseria de los mineros de Riosa (*La espuma*). No quiere superar la clásica teoría de los niveles estilísticos, según la cual lo bajo (lo considerado como bajo) sólo puede entrar en la representación artística como contrapunto cómico o burlesco de lo grande (véase Auerbach [1945], 1968). Pero esta posición, en el contexto general del realismo de la época, más parece dictada por prejuicios estéticos y clasistas que la singularizan que por el deseo absoluto (sublime) de dedicarse al arte por el arte. De todas formas sus novelas *Pepita Jiménez*, *Doña Luz*, etc., enriquecen el panorama literario, objeto de nuestro estudio. Aun cuando Valera fuera una excepción, confirmaría, al hacerla resaltar, la concepción dominante del arte útil, ideológico.

Así pues, la novela del *gran realismo* del siglo XIX es, en España, producto a la vez del deseo de representación artística, en un lenguaje personal, de la realidad no literaria y de una voluntad ética de influir, en una dirección o en la otra, en la conciencia colectiva. Ningún escritor escapa a tal concepción útil del arte, ni siquiera Valera, que constantemente enfatiza demasiado su diferencia; actitud opuesta a la sosegada indiferencia de quien se dedica al arte por el arte.

Es que la situación socio-económica en plena evolución durante los primeros decenios de la Restauración y la implicación mental que, después del sexenio revolucionario, tal evolución genera, tanto en el campo liberal como en el tradicionalista, hacen que nadie pueda apartarse en su torre de marfil.



Pedro Antonio de Alarcón. Óleo de Ignacio Suárez Llanos. Academia de la Lengua, Madrid

El cultivo del arte por el arte al que quieren dedicarse Flaubert y los parnasianos es una toma de posición (ideológica) dictada por el odio, después de los sangrientos acontecimientos de 1848, a la adiposidad egoísta del burgués sentado en el candelero y por el desprecio a los Pecuchet y a los Homais. El arte por el arte, en Francia, en aquella época, es la vía de escape del desengaño; una forma de protesta ante la ruptura del lazo

entre el artista y las fuerzas dominantes. Nada parecido en España en el último tercio del siglo XIX, donde los intelectuales liberales emprenden una lucha contra el orden de la oligarquía aristocrático-burguesa para la conquista, a largo plazo, de una hegemonía, a la que creen tener derecho por la conciencia que tienen de su propia superioridad moral e intelectual y por pensar, desde luego, que representan la corriente moderna, la que va en el sentido de la evolución de la historia, mientras que los tradicionalistas cierran filas alrededor del dogma y de los valores del pasado, pero ya con la nostalgia de las sombras protectoras, absolutas en otros tiempos, del campanario y del trono. Al respecto, el discurso de recepción en la Real Academia, titulado «La moral en el arte», de Alarcón, es claramente ilustrativo. El autor de *El escándalo* denuncia con vehemencia la concepción, según él peligrosísima, del arte por el arte y preconiza, con igual vehemencia, un arte útil regido por la moral (la moral del dogma), sin la cual «no puede haber belleza artística» (Alarcón, 1968, 1761).

Arte útil, por voluntad ética; *mimesis*, por deseo artístico, pero con tal que no se olvide que, para Aristóteles, la *mimesis* no es la imitación de la realidad, sino su interpretación, es decir, que la *mimesis* genera necesariamente su propia *poiesis*; lo cual significa que una obra literaria alcanza un nivel artístico por la forma, no por el contenido, y aun podríamos decir con Gonzalo Sobejano que «la forma, por ser forma, es contenido» (Sobejano, 1980, 333). No debe olvidarse. Es evidente sin embargo que, como cada novela tiene su forma singular, en nuestro análisis del universo literario que constituye la novela de la Restauración, las alusiones a las formas serán sólo incidentes.

Hay, no obstante, un aspecto que puede (y debe) evocarse de modo sintético, es el denominado «autorreferencialidad» o, según expresión de Stephen Gilman, «coloquio de los novelistas» y que, por más señas, es la influencia que las novelas ejercen sobre las novelas mismas. Está bien claro que por voluntad ética, el referente primordial de la novela realista es la realidad, hasta tal punto que las leyes que rigen la composición de aquélla son trasunto de las que el autor descubre en la realidad observada (véase Alas [1892], 1991, 109; Sobejano, 1988, 597-605). El Madrid de *Fortunata y Jacinta*, de *Misericordia*, de *Tristana*, etc., es el Madrid que conoció Galdós; en *Vetusta* hay aspectos identificables de Oviedo. No puede saberse, salvo en los muy contados casos en que el autor designa a la persona que le sirvió de modelo, si hubo referente de carne y hueso para tal o cual personaje y no tiene importancia. Lo que sí es fundamental es que los espacios, los personajes, las situaciones produzcan efecto de realidad, hasta hacer olvidar al lector que está leyendo una novela y viviendo una ficción. Sin embargo, en algunos casos, muy pocos, el autor corre el telón que oculta las tramoyas como para aleccionar al lector señalándole que lo que lee, lo que ve, lo que vive es ficción y que el encanto de la «verdadera historia» que le está contando es producto suyo, de su arte y habilidad. Al respecto, se ha dicho que *El amigo Manso* era un antecedente de *Niebla*, novela de Unamuno. Puede ser, pero la diferencia de postura (ética) es total: Galdós se dirige al lector para decirle que la ficción es ficción y que la lucidez no debe diluirse en el encanto, mientras que Unamuno se está gozando, recreándose, para sí mismo, el viejo mito de Pigmalión.



Primera página de la obra *Tristana*, de Benito Pérez Galdós, editada en Madrid en 1892. Biblioteca Nacional, Madrid

La digresión, el rodeo por *El amigo Manso* y *Niebla* y más precisamente la alusión a un mito a propósito de la novela de Unamuno, nos hace volver al tema, al referente que, en literatura e incluso en la literatura realista, no es siempre la realidad no literaria. Nazarín es un clérigo español de los años ochenta, bien arraigado en su tiempo y en su espacio, cuyas andanzas revelan paisajes, situaciones, tipos, mentalidades, privativos de la época y sin embargo está claramente subrayada por el narrador la filiación quijotesca del personaje, que, desde otro punto de vista, el de Clarín, es un sucedáneo de Ignacio de Loyola; Villaamil, protagonista de *Miau*, es un quijote del Estado, pero a pesar de su locura «idealista» aparece como el cuerdo en el mundo de locos y bellacos de la Administración (sobre la influencia de Cervantes en Galdós, véase, por ejemplo, Ayala, 1973). En *El Abuelo*, la estructura dramática de la novela y el patrón de algunos personajes (Albrit, las niñas, don Pío) remiten a *El Rey Lear*, de Shakespeare; lo cual no impide la despiadada pintura de la mentalidad lugareña y clerical ajustada a la visión que, por los años noventa, tiene el novelista de la realidad. Mauricia la Dura, insólito personaje de *Fortunata y Jacinta* (en adelante *FyJ*) es la energúmena hermana española de Gervaise de *L'Assommoir* y sus ostentosas exequias católicas aparecen como un contrapunto (¿irónico?) de la triste y miserable muerte de la pobre beoda francesa, contrapunto tal vez subrayado por el título (¿irónico o no?) «Naturalismo espiritual», elegido por el autor para encabezar el capitulillo. Por lo que se refiere a «sueño místico», visto como aberración, parecen que se dan la mano María Egipcíaca (*La familia de León Roch*), María (*Marta y María*, de Palacio Valdés), Ana Ozores (*La Regenta*; en adelante *La R.*)... Estos pocos ejemplos bastan para dar idea de la «autorreferencialidad». Todo un libro podría escribirse sobre los resultados literarios del «coloquio de los novelistas», y así perfilar el fresco de las filiaciones ficcionales. Otro fresco, pues, que se entrelaza con las grandes figuras, los volúmenes, las perspectivas pobladas de personajes del gran fresco procedente de la «imitación» de la realidad no literaria dibujado por la novela del *gran realismo*. Pero no debe olvidarse que el referente literario es un referente de forma, que, aunque se haga contenido, según la atinada precisión de Sobejano, es secundo, por decirlo así, con respecto al que constituye la «sociedad presente». Es, sin embargo, un elemento importante para definir

la especificidad artística de la literatura del realismo; tanto es así que las novelas que carecen de referente cultural o literario, las de López Bago, por ejemplo, son más documentos en primer grado (y aun, en el caso del citado autoproclamado «naturalista radical», enturbiados por apasionada petulancia -Lissorgues, 1988, y sobre todo Pura Fernández, 1995-) que obras literarias.

Otra coordenada, a la vez histórica y literaria, que es oportuno evocar es la evolución de la novela en cuanto a la expresión cada vez más profunda de la vida interior del personaje novelesco. Esta dimensión de interioridad que da densidad humana fuera de lo común a algunos protagonistas (superior en todo caso a la que alcanzan los personajes de Zola) es una conquista de la verdad literaria sobre las ideologías, por lo menos aparentemente, y de todas formas una aproximación más profunda de la realidad humana.

La inflexión se hace notable, a partir de 1881, en *La desheredada* (en adelante *La des.*). Antes de esta fecha, desde 1875 (*El escándalo*, de Alarcón) o 1876 (*Doña Perfecta*, de Pérez Galdós), domina, como bien se sabe, la «novela tendenciosa». La que, según López-Morillas, es «realista por sus medios» e «idealista» por su intención (véase Beser, 1972, 88). Pues bien, en esas novelas el personaje va movido por una idea dominante, y aunque tenga cierta densidad humana que le da verosimilitud como representación de un ser de «carne y hueso», cobra valor de tipo. Doña Perfecta encarna el fanatismo del dogma y del conformismo; Pepe Rey es la figura del técnico moderno intransigente. Teodoro Golfín (de *Marianela*) es el científico honrado e inteligente que tiene sus dudas; el ciego Paco es el idealista puro. María Egipcíaca es la mujer desposeída de sí misma por un falso misticismo; Fabián Conde (*El escándalo*) es el pecador libre pensador que vuelva a la fe... Cada personaje puede resumirse en una frase y casi nada sabemos de su realidad interior, por lo menos de sus «interiores ahumados», es decir, de esas fuerzas oscuras que escapan a la razón y a las ideas. Además, está puesto en una situación más o menos dramática que le hace obrar como debe (como está previsto que obre), según la idea que le mueve. En última instancia (sí, sólo en última instancia, porque las descripciones del entorno, la expresión de los sentimientos y de los matices humanos que dan espesor a los protagonistas producen la necesaria ilusión de realidad), en última instancia, *El escándalo* (1875), *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877), *El buey suelto* (1878), *Marianela* (1878), *La familia de León Roch* (1878), *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), *De tal palo tal astilla* (1880) son la representación de los candentes debates de ideas que después del sexenio agitan la sociedad durante los primeros años de la Restauración. La novela tendenciosa es uno de los vehículos que las ideas escogen para enfrentarse. Para algunos estudiosos, *Doña Perfecta* y *Gloria* son las respuestas, respectivamente, a *El escándalo* y a *De tal palo tal astilla* (López, 1999, 19). «En este terreno que es más a propósito para las batallas, luchan el pasado y el presente, luchan la libertad y la tradición», afirma Clarín (*El Día*, 2-1-1882), tras haber abierto las hostilidades, en 1876, con la proclama «Aquí todo libro debe ser hoy de combate» (en Botrel, 1972-70); a lo cual desde el otro lado contesta Alarcón en su discurso de recepción en la Academia: «Hay que dar hoy la batalla contra los impíos» (*op. cit.*, 1762). Es evidente que la novela de tesis constituye para el historiador un testimonio interesante por ser un documento literario de más directa y más fácil lectura que la novela de los años ochenta, período en el que el *gran realismo* alcanza la plena madurez de su fuerza tranquila (Lissorgues-Sobejano, 1998). Pero no desaparece la tendencia, ni mucho menos, sino que, como dice doña Emilia, viene a ser «a la obra de arte lo que el alma al cuerpo que la informa, pero invisible».

(Curiosamente a primera vista, pero explicable por la presión de los tiempos, el armónico equilibrio entre «el alma y el cuerpo» de las cosas conseguido en la década de los ochenta se inclinará, por los años de 1890, más hacia «el alma», hacia el hombre interior, en el que se buscarán las potenciales virtudes de redención frente a un mundo social trastornado. De modo que reaparece la tendencia como respuesta a la denominada crisis de fin de siglo, sólo que ahora «lo ideal» informa al alma misma de algunos protagonistas -véase, entre otros muchos estudios, Lissorgues-Salaün, 1991; Lissorgues, 1997-.)

En todo caso, en 1881, con *La desheredada*, el arte consigue dominar (por algunos años) a la ideología, someterla a sus fueros. Esta inflexión hacia la madurez artística del realismo es consecuencia, tal vez, de una mayor serenidad histórica, por decirlo así, con respecto al entorno político y social, que se traduce en el campo literario por una más sosegada y más profunda observación de la realidad, como si al novelista se le revelara, cualquiera sea la finalidad de su visión, que esta realidad encierra en sí misma una finalidad inmanente; lo cual a su vez refuerza (por algunos años) las certidumbres, las de Pereda como las de Galdós y Clarín. La hipótesis, así resumida, no puede desembocar aquí en conclusión terminante; para ello sería necesario un minucioso análisis tanto de las obras como del discurso paraliterario (véase Oleza, 1976). Lo que sí es hoy aceptado por unanimidad es que la forma de la novela iniciada por *La desheredada* es tributaria de la asimilación por los novelistas españoles de los elementos formales y de varios elementos temáticos de la novela francesa más o menos contemporánea, la de Balzac, Flaubert, los hermanos Goncourt y sobre todo la de Zola. Al respecto, es bien sabido hoy que la influencia del naturalismo francés es determinante (Lissorgues, 1989 II, 149-170; 1988. Sobejano, 1988, 583-615. Caudet, 1995. Saillard-Sotelo, 1997, etc.).



Portada de la primera edición de *La Regenta*, de Clarín

A partir de *La desheredada*, como veremos, las *clases bajas* acceden, sin prejuicios estéticos, a la representación artística; se superan los niveles estilísticos (véase *supra*), aunque el *cuarto estado* quede algún tanto marginado tanto en la realidad social como en la novela. A partir de *La desheredada*, «el hombre no es sólo su cabeza»; no es sólo

un carácter, es un temperamento, un ser de alma y cuerpo, cuyo espíritu está en relación con una fisiología. (El mismo Menéndez Pelayo lo reconoce retrospectivamente en su respuesta al discurso académico de Galdós: un punto útil -dice- de la evolución naturalista «era la loable atención al dato fisiológico y a la relación entre el alma y el cuerpo» -Menéndez Pelayo, 1897, 82-.) Sobre todo, la novela francesa, la de Flaubert y de Zola, es la que permite plasmar una estética realista más acorde con el objeto de la representación (Sobejano, 1988), proporcionando ejemplos de modos narrativos para expresión de la interioridad (indirecto libre, monólogo, visión desde dentro del personaje). A partir de Isidora Rufete, que irrumpe en el escenario de la novela de la época con sus ilusiones, sus sueños, sus fantasías, más o menos tributarias del imaginario colectivo, sus tendencias neuróticas y todo expresado en su propio lenguaje, algunos novelistas se internan cada vez más en los «interiores ahumados», pidiendo luz a la psicología y a la fisiología; no todavía al psicoanálisis, al cual, sin embargo, se acercan por intuición empática. (Algunos personajes, como Rafael Bueno de Guzmán -*Lo prohibido*-, Fortunata -*FyJ*-, Ana Ozores, Fermín de Pas -*La R.*-, el abad Julián -*Los pazos*-... hubiera podido tomarlos Freud como objeto de estudio, igual que Norbert Hanold de *Gradiva*, de Wilhem Jensen.) Lo que acabamos de decir a propósito del literario se sitúa en el campo de la historia literaria, pero ésta es también Historia, pues la representación que los novelistas pueden dar del hombre real, en su opaca profundidad humana, es reveladora del nivel cultural alcanzado por las elites intelectuales y tal vez por cierta parte del público lector.

En cuanto a los tipos, con más o menos espesor humano, no desaparecen después de 1881. Mesía (*La R.*) y Juanito Santa Cruz (*FyJ*), a pesar de vivir en el mundo novelesco de obras maestras, son más bien tipos; parodia de don Juan Tenorio y al mismo tiempo símbolo de la corrupción restauracionista es Mesía y Santa Cruz, símbolo de la casquivana y tarambana burguesía con visos también de donjuanismo aburguesado; Felipe Centeno, criado de varios amos, a pesar de alcanzar densidad gracias a la benevolencia cervantina del narrador en simpatía con él, es más un pícaro tradicional, hermano de Lázaro, que un personaje moderno; además, desde su medio popular de origen (en *Marianela*) hasta su encumbramiento como criado de Agustín Caballero, en 1867-1868 (*Tormento*) ha servido, en 1863, a varios amos, Pedro Polo, Alejandro Miquis (*Doctor Centeno*). Desde el punto de vista literario Felipe Centeno, como el pícaro de la novela del siglo XVII, sirve de enlace entre varios espacios y también entre varias novelas.

El caso de Felipe Centeno nos lleva de modo fortuito a evocar brevemente el papel homogeneizador desempeñado por el procedimiento balzaciano de los personajes recurrentes empleado por Galdós, únicamente por Galdós en sus novelas madrileñas. El que un mismo personaje (Augusto Miquis, Fúcar, los marqueses de Tellerías, los Bringas, Pedro Polo, Torquemada, etc.) reaparezca en distintos relatos permite enlazar los mundos de varias novelas y así crear la ilusión de un espacio limitado, donde los personajes se conocen, se codean, se encuentran y vuelven a encontrarse en un mismo mundo de barrios, calles, plazas, casas, en el cual se sitúa un narrador observador y algo fisgón que, de vez en cuando, atraído por la pinta de un individuo, por un suceso callejero o porque sí, decide entrar en las intimidades de tal o cual vecino, de tal o cual familia y contar con fruición su historia y describir su vida en humor y simpatía. El procedimiento contribuye notablemente a la visión ilusoria del panorama literario de la novela de la Restauración en la que, cabe subrayarlo, la obra de Galdós es el elemento vertebrador; más aún si consideramos que la gran mayoría de sus numerosas *Novelas*

contemporáneas se sitúan en Madrid, centro neurálgico de la nación. Marineda, Coteruco, Vetusta, Orbajosa, por más relieve que tengan están alejadas del centro de la civilización moderna. Esta configuración alcanza, ya por sí sola en el panorama literario, valor simbólico.

Esta dimensión macroestructural, como decimos hoy, se completa y compagina con otra que podríamos llamar microestructural y que consiste en que cada novela, aunque focalizada en reducido espacio, encierra no pocos elementos representativos de toda la sociedad de la época. Esta dimensión metonímica, que nada tiene que ver con el *estructuralismo* (que, como dice el *-ismo* es un *a priori*), es sencillamente la representación literaria, en cada novela, de un momento de la historia de un pueblo en cada una de sus partes. Es más, de varios textos de unas cuantas páginas es posible sacar, con tal que se sepa analizarlos, muchos elementos que permiten reconstruir el conjunto social con su complejo de mentalidades, y si no reconstruirlo por lo menos dar de él pertinente idea. Basta remitir, para demostrar lo dicho, a unas magistrales explicaciones de textos, como la de Gonzalo Sobejano del capítulo XVI de *La Regenta* (Sobejano, 1982, 185-224), estudiado en todas sus dimensiones literarias, o la de Guadalupe Gómez-Ferrer de los primeros capítulos de *La espuma* (en adelante *La esp.*), ejemplo este último de cuanto puede dar de sí un texto analizado en una perspectiva histórica o mejor sociológica: el salón de Caballero donde se encuentran reunidos representantes de la alta burguesía bancaria, de la vieja y de la nueva aristocracia, de la política, sin olvidar el imprescindible clérigo, es una metonimia de las jerarquías, intereses y mentalidades de la alta sociedad, de la «espuma» (Gómez-Ferrer, 1985, 200-203).

La alusión al trabajo de Guadalupe Gómez-Ferrer nos hace volver al tema de Literatura e Historia, abordado en las primeras líneas de este capítulo (tema del cual en realidad nunca hemos salido, a pesar del rodeo por la forma, pues la forma en literatura es también contenido). Los textos de Galdós y Clarín citados al principio plantean la cuestión de las relaciones entre la novela y la historia, pero no dicen claramente lo que, para estos autores, es la historia. En cuanto a las filosofías de la historia, las que derivan de una concepción del mundo, la de Alarcón, de Pereda, de Coloma, por un lado, y, por el otro, la de los liberales, Galdós, Clarín, Palacio Valdés, resultan ya indirectamente explicitadas en las páginas anteriores.

Lo que ahora interesa es el objeto de la historia y el método de acercamiento a tal objeto en relación con la historiografía de la época que, dicho sea de paso, dista mucho de lo que es para nosotros. Efectivamente, la historia moderna, «científica», la que tiende a abarcar todos los estratos sociales de un período, se inicia sólo con los trabajos de Eduardo de Hinojosa y de Altamira. Durante el siglo XIX, la historiografía carece de estudios dedicados a análisis sociales, aparte algunos trabajos, entonces poco difundidos y mal conocidos, como, por ejemplo, la *Historia de las clases trabajadoras y La España contemporánea. Sus progresos morales y materiales en el siglo XIX* (1865), de Fernando Garrido. Libros de historia como la *Historia General de España, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días* (1860), de Modesto Lafuente (y en el que colabora Juan Valera), es, por lo que se refiere a la época contemporánea, historia política, historia constitucional, historia de los grandes acontecimientos (véase el documentado estado de la cuestión hecho por Jorge Uría: Uría, 1997).

En tiempos de Galdós y Clarín, la historia profesionalizada es parcial y su metodología insegura. Tanto es así que para escribir los *Episodios Nacionales*, Galdós tiene que buscar documentos (cartas públicas y privadas, periódicos), clasificarlos, analizarlos, es decir, obrar como historiador (Bonet, 1999, 176-187). Pero la historia que como novelista quiere escribir no es sólo la historia política, la de los grandes acontecimientos, sino la historia profunda, la que vive el «pueblo». No viene al caso, en estas páginas, abrir el debate sobre el valor discutible y discutido de la novela histórica del siglo XIX, que, como se sabe, es siempre un intento de reconstrucción ideológica del pasado. Notemos, sin embargo, que en el caso de los *Episodios Nacionales* se trata de la historia del siglo XIX, de la historia inmediata. Veremos que, desde este punto de vista, algunas *Novelas contemporáneas* y otras de Clarín, Coloma, Pardo Bazán, cuyo tiempo de acción se sitúa unos cuantos años antes del tiempo de la escritura, podrían considerarse como novelas históricas. En ellas, la materia novelable no es, en rigor, la sociedad presente, sino la que el novelista conoció unos diez o quince años antes y que, moldeada e informada por el presente, sigue viva en su memoria. Más generalmente el novelista «sociólogo», el que estudia la «sociedad presente», es también historiador, pues la sociedad presente es un «producto» de la historia. Así pues, la materia novelada integra de una manera más o menos visible un tiempo de historia, el que, precisamente, da al presente un sentido y a veces una dirección.

Puede comprenderse, desde luego (y dicho sea de paso), que para Galdós y Clarín, si el novelista debe ser en parte historiador, también el historiador debería tener dotes de novelista. De la misma manera que éste debe «estar en simpatía» con su asunto y sus personajes, el historiador debe *sentir* el pasado para «llegarle al alma». Clarín, por su parte, en su único trabajo de carácter histórico, la conferencia sobre Alcalá Galiano, declaraba que quería seguir las tendencias de los Mommsen, de los Ihering, es decir, «la tendencia de la historia sentida [...] para poder comprenderla y penetrarla como obra artística que es puramente». Si esto no se hace, añadía, la historia «no es más que un frío eco», pues «lo que se entiende por imparcialidad no es sino superficialidad» (Alas, 1886).

Para nuestros autores, el sistema positivista de acumular datos no basta y los que se dedican a tal tarea son objeto de despiadada sátira. El «erudito ratonil», según Clarín, no proporciona más que menudencias históricas que no sirven para nada. Representación caricaturesca de uno de esos «roe-quesos de biblioteca» es el bueno de don Cayetano Polentino, que siempre anda en busca de infolios y cosas de archivo para escribir la historia famosa de las gentes ilustres de Orbajosa y que no entiende nada y ni siquiera tiene ojos para ver lo que pasa en torno suyo (*Doña Perfecta*). Sin embargo, para Clarín y Galdós los pacienzudos trabajos de investigación, calificados por aquél de «ímprobas tareas», son necesarios aunque no bastan para restituir lo pasado, y sobre todo para despertar la fantasía del lector «haciéndole gustar emociones estéticas relativas a siglos y personajes, a costumbres, ideas, acontecimientos del pasado y reflexionar sobre las enseñanzas de la historia» (*El Solfeo*, 22-111-1878). El historiador debe obrar como el novelista; para ambos, estética y utilidad son dos imperativos a los cuales no se puede (ni se debe) escapar. Para ambos también son necesarios los «pacienzudos trabajos de investigación» y reflexión sobre la materia histórica o la materia novelable, la sociedad presente. Vemos, pues, que para nuestros novelistas y más generalmente para muchos intelectuales de la época, las fronteras entre novela e historia son porosas (véase Lissorgues, 1981, 50-55). Por eso mismo, la materia *novelada*, el panorama mutidimensional que ofrece la novela de la Restauración es para el historiador de hoy

un inestimable documento sobre aquella época; lo que nos depara es la vida de una colectividad, pero captada y representada por un observador-narrador que se sitúa, sin distancia histórica, en esta misma vida, un narrador, en cierto modo, intrahistórico que tiene clara conciencia de su posición, pero que ve las cosas según su propio punto de vista, según su propia subjetividad. La impersonalidad del novelista proclamada por el naturalismo no pasa de ser una petición de principio y sobre todo la impersonalidad no es neutralidad. La representación está orientada por la finalidad que le impone el autor (Sobejano, 1988, 587-591). Ante la materia novelable, historia o sociedad presente, el narrador no puede ni debe distanciarse hasta la fría objetividad, pues lo más importante para dar vida a la representación es «llegar al alma» de las cosas y para eso establecer una relación empática con ellas. Al respecto, hay que citar unas frases de Galdós, sacadas del «Epílogo» a la edición ilustrada de los *Episodios nacionales* (1885):

Lo que comúnmente se llama historia, es decir, los abultados libros en que sólo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos, no bastaba para fundamento de estas relaciones, que no son nada, o son *el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente*. Era forzoso pedir datos a los olvidados anales de las costumbres y aun de los trajes, a todo eso que la tradición no sabe defender de las revoluciones de la moda, y que se pierde en la marejada del tiempo.

(en Bonet, 1999, 181. La cursiva es nuestra)

Si se relaciona lo enfatizado en la cita con la definición que el autor de *Fortunata y Jacinta* da de la novela («Imagen de la vida es la novela...», véase *supra*), puede comprobarse que el objeto de estudio de la novela histórica como de la «novela contemporánea» es el mundo social en su totalidad, pero lo nuevo, en un caso como en el otro, es el deseo y la voluntad de captar «el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente». Si hay, según la distinción tradicional una «historia grande» y una «historia chica», para Galdós como para casi todos los novelistas del *gran realismo*, la grande «está -escribe Galdós en 1875- en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración, así como en la naturaleza no es menos digno de estudio el olvidado insecto que la incomensurable arquitectura del mundo [...] Si en la historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las personas célebres ¡cuán pequeña sería!» (citado por Ribbans, 1995).

Cabe hacer resaltar que este texto lo escribió Galdós en 1875, es decir, más de veinte años antes del enfatizado «descubrimiento» de la idea de intrahistoria por Miguel de Unamuno. Así pues, nada le debe al rector de Salamanca el autor de *La desheredada*, cuando en 1912, le hace decir a Efémora, mensajera de Mariclío:

Demasiado sabes tú [Tito, el cronista] que la vida externa y superficial no merece ser perpetuada en letras de molde. Lo

que aquí llaman política es corteza deleznable que se llevan los años. Desea Mariclió que te apliques a la historia interna, arte y ciencia de la vida, norma y dechado de las pasiones humanas. Estas son la matriz de que se derivan las menudas acciones de eso que llaman *cosa pública* y que debería llamarse superficie de las cosas.

(Galdós, [1912]; 1990, 610)

Además, a Unamuno debía habersele ocurrido, cuando escribió *En torno al casticismo*, que la novela de la Restauración ya había hecho acceder al escenario de la representación artística, y desde luego al escenario de la historia, esos miles de hombres «para los cuales fue el mismo sol después que el de antes del 29 de septiembre de 1868, las mismas sus labores» (Unamuno, [1895]; 1996, 63); hubiérale bastado prestar atención al mundo de *Fortunata y Jacinta* o al de *La Tribuna* o al de *La Puchera*, pongamos por caso. Es más; la intrahistoria de Unamuno es eterna, intemporal; es quietud frente al movimiento de la historia, es, según el acertado juicio de Jon Juaristi, «una forma de lo sublime (el objeto de lo sublime debe tender a la apariencia de lo infinito)» (Juaristi, 1996, 28). Ahora bien, esta idea de la intrahistoria eterna es la que informa la novela regionalista de Pereda: «El regionalismo de que voy hablando no tiene nada que ver con la geografía política, ni con la Historia, ni con los fundamentos del Estado [...], puede extenderse su jurisdicción hasta la ciudad misma, o a la parte de ella que, por milagro de Dios, respira todavía, como salamandra en el fuego, algo de *la masa pintoresca del pueblo original y castizo*» (Pereda, 1897, 119. El subrayado es nuestro). Al respecto, merece citarse (pensando también en Unamuno) el juicio de R. Burckley sobre Pereda: «Frente a una novela urbana [...], frente a una novela social [...], frente a una novela temporal [...], Pereda defendía la novela “eterna”, la novela del hombre que vivía en armonía con la naturaleza y seguía el ciclo eternamente repetitivo de sus estaciones [...]. Frente a “una novela burguesa”, inspirada por las nacientes burguesías de las grandes ciudades de la época de la Restauración, Pereda soñaba con una novela “popular”, inspirada en los valores tradicionales del pueblo español» (citado por González Herrán, 1992). Por motivos distintos, comulgan Pereda y Unamuno en el mito sublime de lo eterno. Si la historia es tiempo, el mito cristalizado es la negación de la historia...

Opuestos a tal concepción, Galdós, Clarín, Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán (y hasta cierto punto también Valera) reivindican su arraigo en la historia; el objeto de la novela que escriben es la sociedad presente en su totalidad, captada (y desde luego representada) en su vida intrahistórica, que, para ellos, es movimiento, movimiento de la civilización y movimiento, cuya representación es una de las coordenadas del relato.

Este primer apartado se ha dedicado a puntualizar algunos aspectos del debate siempre abierto entre literatura e historia, dos actividades cuyas fronteras en la época del gran realismo resultan, por intención ética y deseo artístico, bastante desdibujadas y, por lo tanto, a poner de realce la especificidad del lenguaje literario, sólo capaz de captar la vida profunda de un pueblo y de alzar la *mimesis* a la altura de *poiesis* de una épica moderna, cuyas varias facetas corresponden a distintas visiones de un momento de

transición histórica. El estudioso no debe olvidar esta superioridad atribuida por los novelistas del siglo XIX al lenguaje literario, en su doble vertiente, objetiva y subjetiva.

Así pues, como conclusión de algo de lo dicho y como didascalia para lo que sigue, puede decirse que las obras de Pedro Antonio de Alarcón, de Juan Valera, de José María de Pereda, de Leopoldo Alas, de Armando Palacio Valdés, de Emilia Pardo Bazán, de Jacinto Octavio Picón y tantos otros y sobre todo las de Benito Pérez Galdós (vertebradoras, repetimos, del panorama), plasman en su totalidad todo un mundo; mundo ficticio, por supuesto, por ser reconstrucción con palabras del mundo real, tomado como objeto de observación y como fundamental modelo de la obra artística, y en la que intervienen para cada autor tanto las facultades de comprensión objetiva de la realidad humana, social, filosófica, religiosa..., como todas las dimensiones de una percepción personal que colorea subjetivamente (que «poetiza») la representación y la orienta según una finalidad que dimana de una concepción del mundo y de una ideología. Y no hablemos de ese no sé qué llamado talento, que hace que sobre la accidentada llanura de la panorámica representación se yergan algunos monumentos de la literatura universal, como pueden serlo, según establecido consenso, *La Regenta*, *Fortunata y Jacinta*, *Misericordia*, *Los pazos de Ulloa* y otras obras que no viene al caso citar aquí, pues nuestro cometido es tan sólo el estudio del panorama de un mundo ficticio, más real que el mundo real, no sólo por ser el único que queda grabado en el tiempo de la historia, sino porque, incluso para los lectores de aquella época, era la forma más legible, como espectáculo compuesto y completo de una realidad inmediata, sin perspectiva, no compuesta. La realidad -escribe *Clarín*, en 1890- «no está compuesta [...], no es cosa artística, pero desde el momento en que se imita la realidad para ser contemplada [...] se transforma en espectáculo, y entonces aparece la perspectiva (la composición en el arte, la cual en la realidad, como tal, no existe, pues no se presenta sino con el espectador» (*Madrid Cómico*, 27-IX-1890).



Caricatura de Clarín, por Francisco Sancha, en *Madrid Cómico* del 28 de octubre de 1899

Una sociedad jerarquizada en una etapa de transición

Aristocracia, nobleza, burguesía, clases medias, cuarto estado, clases bajas, pueblo, este vocabulario no es invención de la sociología moderna aplicada a la novela de siglo XIX; estos términos emergen frecuentemente en las páginas de nuestras novelas para definir y delimitar los varios estratos de la representación del zócalo social tradicional. Por otra parte, es de observar que entre los varios espacios sociales así recortados se insinúa otro campo semántico compuesto por las palabras relacionadas, en un sentido o en el otro, con el movimiento; *cambio, evolución, mutación, revolución, movimiento, ruptura, dinamismo, modos antiguos, estructuras del pasado, modernidad*, etc., son términos cargados de temporalidad histórica, que afloran constantemente en la superficie del lenguaje de la novela, de todas las novelas, las de Galdós como las de Pereda, y que, dicho sea de paso, revelan una profunda conciencia de la época. Así pues, en el más depurado nivel de la representación, los varios estratos sociales aparecen sometidos a los embates de la historia o, más precisamente, a los avances de la civilización que erosionan algunos, fertilizan y sedimentan otros, provocan la emergencia de *capas* voluntariamente olvidadas, que van cobrando inquietante color e imponen la presencia todavía no muy activa de nuevas palabras, como pueblo *en masa* y hasta *proletariado*.

El estamento más antiguo, el de la rancia aristocracia, es, en cuanto estamento hegemónico, el más afectado, no tanto en su potencia económica de origen feudal pues para seguir dominante se ve obligado a pactar con la alta burguesía y a entrar en el juego de las crecidas olas crematísticas, como en la pureza de sus valores, que por una parte se adulteran por contaminación con el materialismo burgués y, por otra, resultan degradados por la burlesca imitación de que son objeto por parte de la burguesía y de ciertos sectores de la clase media. Pocos ejemplos ofrece la novela del noble de cuño antiguo, el que sigue alentado por valores caballerescos, cuyo paradigma podría ser el marqués de Benhael que, como vestigio de otros tiempos, surge de modo fortuito, como contrapunto de la nobleza corrompida y transaccionista, en una escena de *Pequeñeces*. Así deberían ser, sugiere con nostalgia el padre Coloma, los grandes de España, fieles al trono y al altar y siempre dispuestos a morir por la Unidad católica. Pero en la escena que representa la ceremonia tradicional de cubrirse ante el rey, el marqués de Benhael es, según el narrador, el único que merece cubrirse; los demás grandes son siniestras caricaturas de la grandeza y lo es en sumo grado el corrompido y perverso Jacobo Téllez, podrido por todos los males del siglo, el dinero, la masonería, el ateísmo, el materialismo. Asimismo, todos los representantes masculinos de la nobleza que aparecen en *Pequeñeces*, Diógenes, Frascuelo, Villamelón son «fósiles de aquellos próceres del pasado siglo» y «representan lo ruin y el descrédito de la grandeza» (*Pequeñeces*, 188; en adelante *Peq.*). La visión maniquea de Coloma permite, por lo menos, colocar en el panorama la estampa tópica del noble caballeresco, pero arrinconada y diluida en el conjunto, como, por cierto, se encuentra difuminada en la realidad social de la época (*Peq.*, 438 y sigs.).

En cambio, varios personajes novelescos del padre Coloma, de Pereda, como de Galdós y Palacio Valdés, son aristócratas que, sin ser grandes de España, siguen viviendo según los principios de su clase (de su casta) y no carecen de autenticidad, y hasta, según los autores, de grandeza. Es curioso notar que en su mayoría estos

personajes son mujeres, cuyos maridos no asoman al escenario o son poco dignos de interés; lo cual es significativo de la visión ampliamente explicitada en otros niveles, como brevemente veremos, de la mujer depositaria de los valores tradicionales de la familia. Entre el personal masculino y femenino, corrompido o estúpido del mundo de *Pequeñeces* y de *La espuma*, descuellan por su ejemplaridad moral y religiosa, respectivamente, la marquesa de Villaris y la marquesa de Alcurdia. Incluso en el mundo de *La desheredada*, a la autoritaria marquesa de Aransis, supuesta abuela de Isidora Rufete, el narrador le reconoce, sin manifestar particular simpatía, el rango de verdadera aristócrata, además de concederle cierta comprensión humana. Sorprende ver que, en *El Abuelo*, el conde de Albrit, a pesar de su obcecación entre quijotesca y determinista, es, envuelto en su testarudo aristocratismo, más auténtico que las mezquinas medianías mesocráticas y clericales con las cuales se enfrenta.

En el conjunto del panorama social, estas fugaces estampas de la verdadera aristocracia aparecen como el canto del cisne, de un cisne rezagado en las agitadas aguas del nuevo mundo. En provincias, sigue viviendo una aristocracia según el modo antiguo, con sus recursos económicos de tipo feudal (la renta) que le permite, sin actividad alguna, mantenerse en la cumbre social con la fuerza de la energía adquirida. Bien arraigada en el espacio, polarizando las miradas de una imaginación colectiva cristalizada, su posición, a pesar de todo, aparece como un vestigio del pasado. Buen ejemplo de tal visión son los marqueses de Vegallana de *La Regenta*, cuya posición, mentalidad, costumbres quedan sagazmente analizadas por Clarín. Si lo miramos bien, tanto los Vegallana como don Román, el hidalgo paternalista de Coteruco (*Don Gonzalo González de la Gonzalera*) o el «salvaje» marqués de Ulloa, Pedro Moscoso, no pasan de ser representantes más o menos parasitarios de otros tiempos. Con nostalgia (Pereda) o con ironía (Galdós, Clarín, Palacio Valdés) podría estamparse al pie de esas figurillas la exclamación de Antonio Machado ante el cadáver de don Guido: «¡Oh fin de una aristocracia!».

Que quiera que no, la aristocracia tiene que entrar en el juego de los intereses financieros y, si viene al caso, mezclar su sangre azul con la sangre plebeya. En el fresco novelesco, el espacio social en que se mezclan la nobleza y la alta burguesía es sumamente importante, pues constituye el campo de las clases dirigentes, de *la espuma*, o sea, para emplear una expresión bien connotada, de la oligarquía político-financiera. Al respecto, *La Espuma*, de Palacio Valdés, es la obra más ilustrativa, la que analiza más a fondo los varios mecanismos de enriquecimiento, desde las más atrevidas especulaciones estafadoras de un Salabert, hasta las timoratas mezquindades ahorrativas de Calderón, pasando por los chanchullos agiotistas de todos. Los representantes de la nobleza antigua acuden a las tertulias o a las recepciones que se dan en las viviendas y palacios de los advenedizos de alto vuelo, como la casa de Clementina, hija de Salabert, o el lujoso piso de Calderón (véase Gómez-Ferrer, 1983 y 1990). En *La familia de León Roch*, el tipo, más que personaje, de Fúcar es, con su ostentosa riqueza, sus especulaciones internacionales y su mal gusto, un antecesor literario de Salabert. A él acuden los marqueses de Tellerías, nobles tronados y vulgarísimos, para pedir ayuda. En *Fortunata y Jacinta*, la nobleza parece perfectamente integrada en el mundo de la burguesía gracias a oportunos casamientos: «ya tenemos aquí -comenta el narrador- perfectamente enganchadas, a la aristocracia antigua y al comercio moderno» (FyJ, 116). En casa de Baldomero y Barbarita Santa Cruz, durante la cena de Navidad de 1873, en pleno sexenio revolucionario, se encuentran en amor y compañía la «aristocracia antigua» y la «aristocracia monetaria», en una escena que, por su valor

metonímico, puede relacionarse con la tertulia antes aludida en casa de Calderón (*La esp.*). A propósito de «casamientos económicos» entre la aristocracia y la burguesía, merece subrayarse que Pereda fue el primero, en 1871, en representar este fenómeno social de gran alcance, pues con la Restauración vino a ser uno de los factores de la constitución del bloque oligárquico. En *Blasones y talegas*, la hija del tronado hidalgo don Robustiano se casa con el hijo del enriquecido burgués Torribio Mazorcas, de modo que, como sintetiza el título, cada clase recibe lo que no tiene y ofrece lo que posee: Robustiano el prestigio de sus blasones y Torribio las repletas talegas. Al mismo tiempo, el autor representa el desmoronamiento de la hidalguía rural (como lo hace doña Emilia, pero en superior altura artística, en *Los pazos de Ulloa*) y el ascenso económico de la burguesía de provincias. Algunas novelas revelan que a los nobles no les repugna imitar los procedimientos de esos burgueses que saben hacer fructificar el capital. Lucrativo es para todos el juego de la Bolsa (*La esp., FyJ*). Provechoso puede ser - sugiere Clarín en *Su único hijo*- invertir en las nuevas industrias asturianas los ingresos de la renta proporcionada por el sistema casi feudal de la explotación de las tierras de Emma Valcárcel, descendiente de hidalgos rurales.



Primera página de la obra *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, Madrid, 1875. Biblioteca Nacional, Madrid

La novela de la época, la de Galdós, Clarín, Palacio Valdés, Pereda revela que la alta burguesía, enriquecida en el negocio, en España o en ultramar, es la clase económicamente más activa y la que sabe aprovechar las nuevas fuentes de riqueza. Fúcar, Salabert, Moreno Rubio (*FyJ*) han establecido relaciones con la finanza y el negocio internacional. Moreno Rubio, por ejemplo, hijo de tendero, es muy rico y vive parte del año en Londres, donde tiene sus negocios, y viaja, como Fúcar, a Biarritz, a París, ciudades emblemáticas del acierto social. En un nivel inferior, pero más arraigada en el tejido social, se encuentra la *capa* de la burguesía de negocio, trabajadora, tesonera, propensa al ahorro, que ha acumulado capital durante todo el siglo, aprovechando todas las ocasiones seguras para aumentar el patrimonio, como la compra de bienes desamortizados, particularmente eclesiásticos. En provincias esos ricos, más o menos nuevos, ocupan una posición destacada, como el vulgar y algo despreciable,

según Pereda, Torribio Mazorcas de *Blasones y talegas* o Don Acisclo de *Doña Luz* (1878), hombre, según Valera, inteligente y hasta filantrópico, que se ha enriquecido con ocasión de las desamortizaciones de Mendizábal y Madoz o el patriarca de Aldeacorba, padre del ciego Paco (*Marianela*), hombre recto y honrado, aficionado al trabajo. Entre ellos, se recluta buena parte del personal caciquil (*Los pazos de Ulloa, Doña Luz, Pepita Jiménez*).

En Madrid es donde, gracias a las facultades de observación y a la imaginación *re-creadora* de Galdós, alcanza toda su fuerza la descripción de la compleja enredadera constituida por las ricas familias dedicadas al comercio durante el siglo y ahora a las actividades bancarias. Los Santa Cruz, los Arnaiz, los Trujillo, etc., relacionados por misteriosos enlaces y enganchados con la aristocracia antigua, constituyen un laberíntico enredo, un «colosal árbol de linajes matritenses» (*FyJ*, 119). Galdós pone al descubierto, como subraya Rodríguez Puértolas en un pertinente estudio, «el proceso y los mecanismos gracias a los cuales se ha formado la potente oligarquía mercantil-financiera» (Rodríguez-Puértolas, 1975, 14). Más interesante es observar que esta verdadera clase burguesa que tiene conciencia de su superioridad sobre las clases inferiores, la muy cercana clase media con la cual conserva relaciones de parentesco y de vecindad (Doña Lupe, los hermanos Rubín, Espupiñá -*FyJ*-) y, por supuesto, el cuarto estado de los barrios populares del Sur, no tiene conciencia política. Le basta poder desarrollar en paz su negocio y hacer fructificar su dinero; la política sólo le interesa en la medida en que protege y ayuda su actividad. La monarquía, según Coloma, también se ha hecho transaccionista; tiene que pactar con las nuevas fuerzas. Así se explica la presencia del rey en la «sardanapalesca» recepción organizada por Clementina, hija de Salabert (*La esp.*, 465-466) o el papel activo que el padre Coloma le atribuye a Alfonso XII para atraer a la nueva política restauracionista a Martínez (Sagasta), el antiguo «jefe de las mesnadas revolucionarias» (*Peq.*, 435). Situación atinadamente sintetizada por Rodríguez Puértolas: el rey «es una fachada respetable tras la cual se ocultan las mismas fuerzas y los mismos intereses de la burguesía» (Rodríguez Puértolas, 1975, 30). Esta burguesía, en ascensión económica, no tiene todavía conscientes aspiraciones hegemónicas. Es muy importante subrayarlo para matizar el esquema estereotipado aplicado a las burguesías europeas del siglo XIX; sobre este punto (como sobre otros la novela realista es un testimonio irremplazable). *La espuma* dice lo mismo, aunque la visión de Palacio Valdés, por lo que respecta a las relaciones de la alta burguesía con la clase media sea distinta, por prejuicios morales e ideológicos más visibles que en Galdós, como veremos. El norte en el imaginario de la burguesía (como de la clase media) no es la conquista del poder, su norte es la clase tradicionalmente superior, es decir, la aristocracia. El cielo, para ella, es la conquista de un título. Los gobiernos de la Restauración, tanto los de Cánovas como los de Sagasta, se apresuran a satisfacer esta aspiración para integrar mejor la alta burguesía en el sistema dándole la ilusión de un definitivo encumbramiento. Salabert, redomado pillo, es duque de Requena (*La esp.*); Fúcar, que era sólo el millonario Fúcar en *La familia de León Roch* (1878), sale marqués de Fúcar en *La desheredada* (1881); Torquemada, el despiadado prestamista, ennoblecido llega a ser senador del reino, etc. El resultado, apunta el narrador de *La familia de León Roch*, es que «la sociedad se allana y quedará sin aristocracia». «A esto contribuyen -añade-, por un lado, el negocio, haciéndonos a todos plebeyos, y, por otro, el gobierno haciéndonos a todos nobles» (*La familia de León Roch*, 55).

En el panorama literario, son pocas las novelas focalizadas más o menos exclusivamente en la parte superior de la sociedad, allí donde actúan y se codean las aristocracias, la antigua y la nueva, y la alta burguesía. Aparte *Pequeñeces*, *La Montálvez*, de Pereda, y *La espuma*, la representación de las crestas sociales surge, de modo más o menos incidente, en perspectiva. De modo que el título elegido por Palacio Valdés, la *espuma*, cobra pleno sentido, sobre todo si lo vemos como anticipación de la metáfora marina, empleada por Unamuno en su definición de la intrahistoria. La alta sociedad, la que acampa en la cresta de las olas de la historia, es sólo la *espuma* social. Efectivamente, en el fresco novelesco, el piélago más o menos profundo pero muy extenso es la clase media con todos sus matices. Ella es la que llena los espacios. Pero desde abajo, desde más abajo, casi diríamos desde unos fondos olvidados, surgen, de vez en cuando, en *Marianela*, en *La desheredada*, en *La Tribuna*, en *Fortunata y Jacinta*, en *La Regenta*, en *La Puchera*, etc., algunas olas abisales representadas en su realidad histórica y también a veces a través del mito (herderiano) del «pueblo».

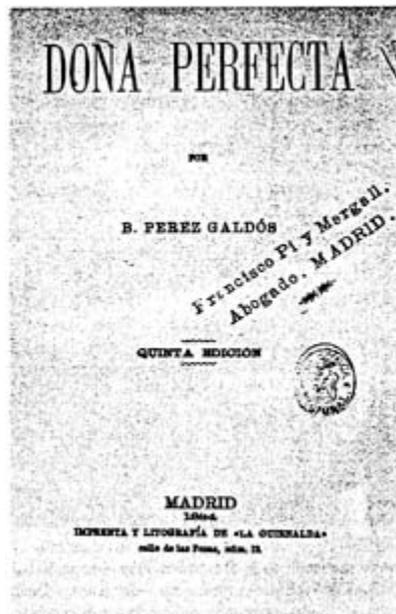
La clase media, en su coloreada diversidad que casi exigiría una denominación en plural, las clases medias, es el objeto de observación predilecto de algunos novelistas de gran talento, como Galdós, Clarín, Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, Alarcón, Picón, y de otros considerados hoy como secundarios, José Zahonero, López Bago, Alejandro Sawa, Vega Armentera, Sánchez Seña, etc. Dos motivos permiten explicar esta predilección; uno relativamente objetivo debido a la concentración en los centros urbanos, en Madrid sobre todo, de familias de dicha clase, y otro de índole ideológica, tal vez más determinante, que se explica por el hecho de que estos novelistas pertenecen a ella, a la clase media. La importancia que alcanza la representación de este sector social en la totalidad del panorama literario puede que no se corresponda con la realidad socio-económica de la España de la época, predominantemente rural, pues las novelas o cuentos «regionalistas» de Pereda, Palacio Valdés, doña Emilia, y en cierta manera de Clarín, no bastan para restablecer el equilibrio de una representación homotética a la realidad. Además estas representaciones regionales no son exclusivamente rurales (aparte tal vez *Los pazos de Ulloa*, que es mucho más que una novela rural), incluso en el caso del costumbrismo perediano (habrá que esperar el fin de siglo y la fuerza «naturalista» de las descripciones de Blasco Ibáñez para que el ruralismo -valenciano-cobre pleno sentido artístico). Es indudable, por otra parte, que la extensión, la profundidad y la calidad artística de la representación galdosiana contribuyen a enfatizar la importancia de la clase media en el panorama literario de los primeros decenios de la Restauración. Es evidente que la novela del *gran realismo*, por la libre elección de la materia novelable en función de predilectas aspiraciones artísticas e ideológicas, no responde a un proyecto global y sistemático de descripción de la realidad. Su veracidad muy poco tiene que ver con la exactitud «descarnada» de la «historia parada», cuadrículada por la estadística.

Así pues, por los motivos antes evocados, la pintura de la clase media se sitúa en el proscenio del panorama, con un sinnúmero de personajes individualizados, más o menos recortados, bien plantados en su espacio geográfico, con sus modos de vida y sobre todo sus preocupaciones, sus aspiraciones, en una palabra, su mentalidad, que se estudiará más detalladamente en el apartado siguiente, aunque en esta representación del vivir todo esté, como en la vida, estrechamente relacionado.

Veamos pues, en un primer momento, cuál es el estatuto social de esta clase a partir de algunos ejemplos elegidos entre muchos. La viuda doña Javiera, vecina y maternal

amiga del profesor Manso, es carnicera; cuando deja el oficio, es dueña de tan holgada fortuna que puede dar libre curso a su mal gusto y presumir de burguesa, deseando para su hijo un casamiento «superior» con algún vástago de la burguesía establecida o, si viene al caso, con un título. Al parecer, según la novela de la época, uno de los medios más seguros para hacer fortuna, salir de la mesocracia y ascender a la burguesía es el comercio y tanto en la metrópoli como en ultramar. Aquí están los orondos Arnaiz, Santa Cruz, Moreno Rubio (*FyJ*), los Sobrado, ricos comerciantes de Marinada (*La Tribuna*) y, tal vez, los Elorza de Nieva (*Marta y María*). Los indianos, generalmente objetos de mofa, por parte de los diversos narradores, por su mal gusto y sus burlescos remedos de los convencionalismos sociales y religiosos (Paez de *La R.*, Joaquín Manso, hermano de Máximo Manso) tienen estatuto parecido, aunque algunos no procedan de la clase media, sino de los sectores marginados de la sociedad. Entre ellos, es una excepción Agustín Caballero, indiano inteligente emprendedor y honrado, ensalzado por el narrador de *Tormento*.

Aparte los comerciantes, pocos se enriquecen en el mundo mesocrático de la novela. En ese mundo, contaminado por la «locura crematística» (expresión de Montesinos), la usura es un medio interesante para quien disfruta palpando dinero; los estudiantes sin recursos (*Doctor Centeno*), los jóvenes manirroto, la multitud de cesantes son presas predilectas de usureros y prestamistas (Torquemada y su discípula Doña Lupe de *FyJ*). Los profesores (sólo conocemos al idealista - krausista- Máximo Manso), los médicos, los técnicos y los sabios modernos (Augusto Miquis, Pepe Rey -*Doña Perfecta*-, Carlos y Teodoro Golfín -*Marianela*-, etc.) viven, al parecer, sin preocupación económica; lo cual puede ser significativo de cierta evolución social. En cuanto a los especialistas en cuestiones económicas, como Llera de *La espuma*, que están al servicio de las maquinaciones especulativas de los nuevos ricos del calibre de Salabert, están, según Palacio Valdés, desvergonzadamente explotados, a pesar de que sin «su imaginación fecunda en invenciones» sus amos no podrían hacer nada (*La esp.*, 176). Dicho sea aquí de paso, Palacio Valdés dice claramente con este ejemplo que algunos hombres de clase media, más ilustrados, más trabajadores, más honrados son los que animan las actividades más modernas y sugiere que ellos deberían formar la clase directora y ocupar el puesto usurpado por la inepta oligarquía financiera. El ejemplo es revelador de cierta conciencia hegemónica que anima a Palacio y que deben de compartir Galdós, Clarín y otros intelectuales liberales.



Primera página de la obra *Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós, quinta edición, Madrid, 1884. Biblioteca Nacional, Madrid

Según la novela galdosiana, gran parte de la clase media está atascada en la Administración, que por la amplitud de la representación aparece como un verdadero mundo, en el cual se entra siguiendo a algún personaje para descubrir un sinnúmero de figurillas más o menos fugaces. Ramón Villaamil, protagonista de *Miau*, es, tal vez, un personaje demasiado complejo, demasiado «literaturizado», demasiado quijotesco, para ilustrar sencillamente nuestro propósito. Es, sin embargo, el símbolo del eterno cesante (aquí cesante definitivo), de esa multitud de funcionarios, cuyo destino cuelga del turno, para ellos verdadera rueda de la fortuna. Cuando se les despide, no saben hacer otra cosa, pues se les ha metido la Administración en los tuétanos, y ellos y su familia viven de milagro y casi se mueren de hambre; más aún cuando se empeñan, cuando sus mujeres se empeñan, en mantener la ficción de un buen nivel de vida. Algunos empleados del Estado han sabido hacerse indispensables y a costa de contorsiones consiguen mantenerse en el puesto contra viento y marea. Es el caso de Pineda de *La espuma*, que para seguir a flote tiene que asistir a las recepciones y frecuentar una sociedad muy superior a la suya, de la que recela, como honrado representante de la clase media, según la visión predilecta de Palacio Valdés; el caso también de Manuel Pez, el imprescindible Pez, así llamado porque sale coleando en *La desheredada*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Fortunata* y *Jacinta*, *Miau*, *Torquemada* y sobre todo por saber seguir las oportunas corrientes de aguas corrompidas, hasta conseguir implantar en el légamo administrativo una especie de nepótica dinastía. Pero son casos excepcionales. La gran mayoría, desde Relimpio, «funcionario sin cabeza» (*La desheredada*, 131), hasta Pantoja, «prototipo del integrismo administrativo» (*Miau*, 195), esos hombres resultan enajenados por el miedo a perder el puesto o por el miedo a no recobrarlo. No tienen conciencia política ni conciencia social, sólo tienen fe en las relaciones. Según la visión galdosiana, la Administración alimenta una forma de parasitismo. El narrador de *Tormento* (pág. 28) escribe en 1884: «En esta sociedad, digo, no vigorizada por el trabajo, y en la cual tienen más valor que en otra parte los parentescos, las recomendaciones, los compadrazgos y amistades, la iniciativa individual es sustituida por la fe en las relaciones».



José María de Pereda. Fotografía de Adouard

Como veremos en el capítulo siguiente, la clase media tampoco tiene conciencia de clase, de su clase. Se limita, cuando puede y hasta donde puede, en remedar las clases superiores, movida por la ilusión de ascender, de huir de esa mezquindad que hay que ocultar a toda costa, a costa de la salud de los hijos (*Miau*), a costa de la honra (Rosalía, la de Bringas, Refugio, hermana de Tormento). Muy lejos estamos de esa clase media con la que soñaba Galdós en 1870: «ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable aspiración, su afán de reformas, su pasmosa actividad» (en Bonet, 1999, 130).

La observación seria de la «sociedad presente» corta las alas al deseo de idealización (salvo en el caso en que tal deseo sublimado -o disfrazado- por la estética, supere, en el caso de Juan Valera, un buen palmo la realidad). Pero la lucidez, parecen decir los narradores de Galdós, Clarín, Palacio y también de doña Emilia y Pereda, no es resignación, pues novelar la sociedad presente es también un acto de fe, fe en el público lector, es decir, principalmente, en esa misma clase media.

La observación seria de la realidad, conjugada con ciertas influencias literarias transpirenaicas, particularmente la de Zola y de su naturalismo y con la revitalización por parte de Galdós de la veta nacional de la picaresca, impone la irrupción en el ámbito de la novela de un sector tradicionalmente rechazado, por indigno, del arte. El lodo de los barrios populares, los charcos donde chapotean niños escuálidos, las calles polvorientas, pobladas de harapos, las estrechas viviendas mugrientas, los malos olores, las duras condiciones de vida de unos hombres y de una mujeres que ni siquiera conocen el lenguaje de la gente «decente», todo ese mundo despreciado por las «capas honradas» y marginado por la buena o la mala conciencia, se hace, a la altura de los años ochenta, materia novelable. Este ensanchamiento del campo del arte, por ruptura de los convencionales moldes del canon clásico de los niveles estilísticos, es una conquista estética y sociológica. Es la victoria definitiva de la libertad de la representación en el debate abierto en torno al objeto del arte, debate todavía vivo por los años sesenta y setenta, cuando Giner y Valera rechazaban fuera de las fronteras artísticas lo feo y lo prosaico (en Sotelo, 1996, 73-97; en López-Morillas, 1973, 140). Sería poco decir que *La desheredada* abre la brecha, pues ya desde el primer capítulo la

descripción del sórdido manicomio de Leganés y de las inhumanas condiciones de encierro de los enfermos hace volar los diques de asepsia artística. A partir de esta novela y según una óptica humana y sociológica que nada tiene que ver con las pinturas idealizadas a lo Fernán Caballero de la gente del «pueblo», el «cuarto estado», así llamado por Galdós (*FyJ*), las «clases populares» (*La Tribuna*), el mundo de los mineros (los mineros del carbón de Matalerejo de *La R.*, 547-559; los mineros del azogue de Riosa en *La esp.*, 439-547), los barrios populares de las Peñuelas (*La desheredada*), etc., se imponen como materia novelable.

Es de observar, sin embargo, que la representación de las clases populares es resultado de una visión que no carece de prejuicios y no sólo en el caso de los cuadros más o menos arcaizantes del Pereda de *Sotileza* y *La Puchera*. Fuera de *La Tribuna*, ninguna novela se enfoca desde dentro del espacio ocupado por dichas clases. Siempre se va de arriba abajo, siguiendo generalmente a uno o varios personajes de las clases superiores. «Una visita al cuarto estado» titula Galdós, de modo significativo, el capítulo de *Fortunata y Jacinta* en el que las tres miradas, la de Jacinta, de Guillermina y del narrador, describen la casa de vecindad de la calle de Mira el Río. Las minas de Riosa se descubren, en *La espuma*, de modo fortuito, con motivo del viaje de la flor y nata de la alta sociedad madrileña; lo cual hace resaltar el tremendo contraste entre el lujo escandaloso ostentado por los ricos y la espantosa miseria de los obreros y sus familias. Si conocemos el barrio de las Peñuelas, al sur de Madrid, es gracias a la visita obligada que Isidora hace a la Sanguijuelera para ver a su hermano Mariano. En *Vetusta*, descubrimos el barrio obrero del Campo del Sol, en el cual nunca el narrador pondrá los pies, desde lo alto de la torre de la catedral y gracias al catalejo del Magistral. Un día, Ana Ozores y el narrador se encuentran en medio de la multitud de los obreros que cada tarde, después del trabajo, invaden el bulevar, y se codean un momento, entre recelosos y fascinados, con esos cuerpos llenos de energía y sudor tan distintos de la fofa blandura de la gente de arriba. El episodio es corto con relación a la extensión de la novela pero tiene gran alcance por la lectura simbólica que autoriza (*La R.*, I, 350-355). *La Tribuna*, escrita en la estela de *La desheredada* y, tal vez, con el deseo de emular a Galdós, a pesar de la buena intención de la condesa de pintar al pueblo como es y como vive, es decir, miserable física y moralmente, no se salva de prejuicios clasistas y de convencionalismos literarios. Es visible la influencia, en muchas escenas y descripciones, de *La desheredada* y de *L'Assommoir*, y pese a las denegaciones de la novelista, su tesis, afirmada desde el prólogo, de un pueblo español sano por tener el buen catolicismo en la sangre, no dista mucho de la visión idealista de la «insigne Fernán». Más grave es el recurso a un determinismo clasista (que al parecer le parece natural a la condesa) que patentiza la existencia de una «raza» popular, evidentemente inferior («Observábase, no obstante, en tan gallardo ejemplar femenino - se trata de Amparo- rasgos reveladores de su extracción: la frente corta, [...], largos los colmillos», etc., 74). A pesar de todo, la novelista no rehúsa describir con adecuado lenguaje las penas y miserias de las familias obreras con sus «niños epilépticos, escrofulosos, raquíticos» o las tremendas condiciones de trabajo en algunos talleres de la fábrica que estragan la salud en poco tiempo, en unos cuadros que pueden relacionarse con los que pinta Palacio Valdés en *La espuma* o Zola en *L'Assommoir*. Al respecto es indudable el valor documental de *La Tribuna*. Pero tal vez la mayor autenticidad de la novela se encuentre en otro aspecto, como se verá: el de la condición de la mujer del pueblo frente a la mentalidad de gente de clase media.

De hecho, los novelistas parecen más atentos a las consecuencias humanas y sociales de la explotación de los obreros que al trabajo en sí. Son pocas las descripciones de los talleres o de las minas; lo cual pone de realce el mérito de doña Emilia. Isidora Rufete, la Sanguijuelera (y el narrador) penetran en el taller de la fábrica de sogas donde trabaja Mariano Rufete, un niño de trece años. La descripción del «antro», «caverna», «túnel», cuya oscuridad apenas permite distinguir a los hombres de las máquinas, si bien recuerda algunas páginas de *L'Assommoir*, parece anticipar algunas escenas de *Germinal*. De paso e implícitamente el narrador denuncia la inhumana explotación de los niños. A la hora del descanso, Mariano sale «del negro fondo» y se aflige Isidora «al notar su cansancio, el sudor de su rostro, la aspereza de sus manos, la fatiga de su respiración» (*La desheredada*, 46-51). Es patente el valor metonímico del episodio. Además, si se coteja esta descripción realista (naturalista) del trabajo en taller con la evocación que en *Marianela* se da de la actividad industrial, verdadera epopeya «de la hoja de lata», se puede notar la evolución de la conciencia realista de Galdós (*Marianela*, 90). En *La desheredada*, es también interesante notar que frente al trabajo embrutecedor en fábrica, que predispone al alcoholismo y a la violencia ciega, la libre actividad del artesano es enriquecedora; el litógrafo Juan Bou es uno de los pocos personajes que puede proclamar que «el trabajo es la vida, la religión del pueblo» (*La des.*, 344).

Si el trabajo en sí es sólo ocasionalmente materia *novelada*, en cambio abundan las descripciones de las miserables condiciones de vida de las clases populares. El mismo Pereda, a pesar de su ideología clasista, típica de una hidalguía rural, revela, por ejemplo en *La Puchera*, cuyo título sintetiza el tema de la novela, esto es la lucha por la existencia, que sabe observar con ojo perspicaz los esfuerzos de los personajes para escapar a la miseria, aunque sea incapaz de plantearse el problema de la pobreza en términos socio-económicos. Las minuciosas descripciones de Galdós de algunos sitios de los suburbios populares del Sur de Madrid, «aquellas regiones de la miseria» (*FyJ*, 247), el barrio de las Peñuelas (*La des.*) o el que rodea la fábrica del gas, donde tiene su guarida el moro Almudena (*Misericordia*) y sobre todo la casa de vecindad de la calle de Mira el Río (*FyJ*), son trozos dignos de figurar en una antología de antropología social. En la casa de Mira el Río no puede decirse que viven familias obreras y menos aún puede hablarse de proletariado, aunque haya algunos empleados más o menos precarios. Son gentes marginadas que siempre han vivido en la miseria o que han caído, como deshechos, después de vanos intentos para agarrarse a los faldones de la clase media. Ido del Sagrario, ex maestro de gramática, ex viajante, autor de folletines, aunque relativamente culto a pesar de sus manías y locuras, es el tipo mismo del desclasado. Es que en la casa de vecindad hay también una jerarquía de la miseria; «entre uno y otro patio [...] había un escalón social, la distancia entre eso que se llama *capa*. Las viviendas, en aquella segunda *capa*, eran más estrechas y miserables que en la primera» (*FyJ*, 186). En *La desheredada*, el narrador adopta el punto de vista de Isidora cuando describe las Peñuelas: «Al ver las miserables tiendas, las fachadas mezquinas y desconchadas [...], al ver también que multitud de niños casi desnudos jugaban en el fango [...] creyó por un momento que estaba en la caricatura de una ciudad hecha de cartón podrido» (*La des.*, 38). En *Fortunata y Jacinta*, comenta el narrador, pensando en Jacinta y en Guillermina, «la santa práctica», que se atreven a visitar la casa de Mira el Río: «Para venir aquí se necesitaba dos cosas; caridad y estómago» (*FyJ*, 186). Desde un punto de vista sociológico, todos esos barrios llamados populares, a los cuales no *baja* la gente «decente», son zonas marginadas: «Aquello no era aldea ni tampoco ciudad; era una piltrafa de capital, cortada y arrojada por vía de limpieza para que no

corrompiera el centro» (todo está dicho en este juicio del narrador de *La desheredada*, 38).

Las descripciones de estas «visitas al cuarto estado», además de sus cualidades literarias, son verdaderos documentos para conocer las condiciones de vida (y también la mentalidad, como veremos) de esa parte postergada de la sociedad de la época. Lo que debe subrayarse de nuevo es que, gracias a los novelistas, las clases populares, observadas en su realidad, acceden a la representación artística, con sus viviendas, sus trajes, sus miserias, sus olores, su lenguaje (tema importante), es decir, directamente sin pasar por la asepsia de los idealismos. La más atinada conclusión sobre este punto de gran alcance literario e histórico nos la proporciona, como ocurre a menudo, el sagaz Clarín, al escribir en su artículo sobre *La desheredada*: «Galdós nos lleva a las miserables guaridas de ese pueblo que tanto tiempo se creyó indigno de figurar en obra artística alguna [...]. Es la primera vez que un novelista de los buenos habla de este Madrid pobre, fétido, hambriento y humillado» (Alas, 1882, 136).



Primera página de la obra *Juanita la Larga*, de Juan Valera, tercera edición, Madrid, 1899, con ilustraciones de Alcalá Galiano. Biblioteca Nacional, Madrid

Representación realista de las clases populares, decimos, y, sin embargo, de vez en cuando, en obras de Pereda y doña Emilia y también de Galdós, surge una visión mitificada, poética del «pueblo», visión procedente, al parecer, del *Volgeisk* herderiano revitalizado por los trabajos contemporáneos sobre cultura popular, los de Antonio Machado y Álvarez, particularmente. La visión arcaizante de Pereda y sobre todo la poetización de la realidad de Valera se asientan en tal concepción. *Juanita la Larga* es una novela popular en este sentido. Juanita, por su hermosura física, su vitalismo, su entereza moral (rasgos que se encuentran en la Fortunata galdosiana), su orgullo que se origina en la conciencia de su vil origen, encarna esas cualidades auténticas de la mujer del pueblo, esas cualidades que Emilia Pardo Bazán quiere ver en el fondo sano de las cigarreras y particularmente de la Tribuna. De modo más discursivo, generalizando a partir de la personalidad de Fortunata, Galdós pone en boca de Juanito Santa Cruz este juicio, que podríamos ver como irónico por ser quien es el que lo emite: en el pueblo «está lo esencial de la humanidad, la materia prima, porque cuando la civilización deja

perder los grandes sentimientos, las ideas matrices hay que ir a buscarlas al bloque, a la cantera del pueblo» (*FyJ*, 525). Esta misma idea, la repite el narrador con toda su autoridad: «El pueblo en nuestras sociedades, conserva las ideas y los sentimientos elementales en su tosca plenitud, como la cantera contiene el mármol [...]. El pueblo pone las verdades grandes y en bloque, y a él acude la civilización moderna conforme se le van quitando las menudas de que vive» (*ibid.*, 776). Esta «idea» del pueblo, esta visión, no es nueva; es una confortante necesidad poética, que puede leerse tanto con las lentes reaccionarias como con las del más convencido progresismo; el juicio de Galdós citado anteriormente podría atribuirse, en su contenido y en su forma a... Juan de Mairena, el *alter ego* de Antonio Machado. Pero veremos que Galdós, a través de la mentalidad de Fortunata, justifica tal visión poética...

Para concluir, diremos que la lectura sociológica de la materia *novelada* revela una estructura social en la que están claramente identificables los distintos estratos piramidales, las *capas*, las clases, cuyas fronteras, por lo menos entre aristocracia, burguesía y clase media, se hacen más porosas, pues, conforme se desarrolla la industrialización del país, el elemento que relaciona y al mismo tiempo erosiona los tabiques es el dinero, ahora llamado capital. La novela, como ha mostrado Montesinos, patentiza la locura crematística que se ha apoderado de la sociedad.

Pero sobre todo la novela revela (en sentido fotográfico), a través de sus personajes y sus situaciones, sus intrigas, cómo se vive a sí misma esta colectividad, cuáles son sus modos de sentir, de pensar. Sobre este aspecto, el de las mentalidades, la aportación es irremplazable. Determinantes son los motores «objetivos» de la Historia (el dinero, el capital, la técnica...), pero la manera de vivirlos, según los imperativos y necesidades culturales de la época, son tal vez más importantes. En la materia *novelada* aparecen claramente las estructuras, pero no menos legibles son las mentalidades, como implícitamente se ha sugerido en las páginas que preceden; basta pues en las que siguen, explicitar este aspecto, sintetizando lo más que se pueda.

Las mentalidades

Por mentalidad entendemos unos modos colectivos de pensar, de sentir, de soñar totalmente interiorizados por el individuo hasta formar un complejo mental y afectivo que *parece* elemento *natural* de la personalidad y que, por lo tanto, obra de manera inconsciente. No viene al caso en estas páginas abrir el debate sobre esta importante cuestión, objeto, en nuestra época de multitud de estudios por parte de determinados ramos de la psicología, de la sociología y piedra angular de la renovación de los estudios históricos emprendida por la escuela de los *Annales*. Tampoco es oportuno recordar que, en los tiempos mismos en que se escribían nuestras novelas, varios intelectuales eminentes, más o menos relacionados con las orientaciones pedagógico-sociológicas de la Institución Libre de Enseñanza, Urbano González Serrano, Adolfo Posada, Rafael Salillas, Gumersindo de Azcárate, etc., y el mismo Francisco Giner, al asimilar los nuevos datos proporcionados por las ciencias europeas, se interrogaban sobre «la psicología» del pueblo español y sobre su mentalidad. Las reflexiones de González Serrano, Posada y Clarín en tomo a la teoría de Gabriel Tarde (1843-1904) sobre la *imitación* y la interacción social son al respecto significativas de la conciencia que los intelectuales de la época (entre los cuales figuraban los mismos novelistas,

Clarín, Galdós, Palacio) tenían del problema de las mentalidades. Está por hacer una síntesis focalizada en este aspecto de la incipiente sociología y concomitante con el desarrollo de la representación novelesca.

Basta aquí analizar la materia *novelada*, según este ángulo, para «revelar» los rasgos dominantes de una mentalidad colectiva encarnada en los personajes novelescos pertenecientes a los varios grupos sociales y subrayada por la expresión irónica, humorística o gravemente seria de la lucidez de los narradores que, quiéranlo o no, son, a pesar de su indiscutible superioridad, unos de tantos.

A partir de *La desheredada*, es decir, cuando la novela deja de ser vertebrada por una tesis, y cuando es resultado de una observación directa de la sociedad, se ve hasta qué punto el deseo de ascender polariza la imaginación y algunas veces moviliza las actividades de numerosos personajes de la clase media y de la burguesía. El querer llegar a ocupar una posición superior a la que se siente uno condenado a vivir es el impulso dominante en la psicología de la gente de clase media y de algunos individuos de baja extracción (como Salabert de *La espuma*, Gaitica de *La desheredada*) contaminados por la «ley» de la imitación y por la «locura crematística». En cuanto a los ya enriquecidos, los que han pasado de la mesocracia a la burguesía, su aspiración, como se ha dicho, es comprar un título para así satisfacer su deseo de encumbramiento. Para todos, poner los ojos en lo de arriba provoca el general desprecio por lo de abajo. Tal es, resumida en extremo, la mentalidad social dominante en la «sociedad presente», la que puede deducirse de los comportamientos de numerosos personajes y, a veces, de los comentarios de los narradores.

Ya hemos evocado el caso de doña Javiera, la carnicera amiga de Manso, que tras una vida enteramente dedicada al trabajo y al ahorro, puede disfrutar de repleta fortuna que la incita a imitar, con el acostumbrado mal gusto de los advenedizos, el modo de vivir de la asentada burguesía y a desear para su hijo un destino superior al de su propia clase. En tal situación, doña Javiera no puede sino despreciar a los inferiores y particularmente la querida de su hijo, la institutriz Irene. Y eso que la antigua carnicera es buena persona, pero se le impone como obligación imitar las maneras al uso y casar con la mentalidad colectiva.

Aparte algunas notables excepciones, como Agustín Caballero de *Tormento*, el desprecio manifestado por los individuos de la *capa* inferior es general y es tanto más fuerte cuanto que éstos se encuentran en el peldaño social más próximo. Doña Lupe, que mantiene relaciones de vecindad con la rica familia de Santa Cruz, no pierde ocasión de rebajar y humillar a Fortunata por ser ésta mujer del pueblo (*FyJ*), Los Sobrado, ricos comerciantes del Barrio de Abajo de Marineda, prohíben el paso a su territorio a cuanto viene desde abajo; el hijo, Baltasar, de esta familia, nunca podrá casarse con la cigarrera Amparo y el narrador (la narradora), aceptando sin ambigüedad el hecho de que «las clases no son iguales», comenta: por eso «es un crimen que un señorito de clase media engañe a una obrera» (*La Tribuna*, 199 -¡sí, el narrador es uno de tantos!-). Rosalía Piapón, la de Bringas, esposa de un subalterno funcionario del Estado, afirma sin contemplaciones la superioridad suya sobre Amparo y Refugio, a las que no perdona ser hijas de un portero (*Tormento*, 29). En consecuencia, los individuos así despreciados (casi todos mujeres) o se resignan, aceptando como natural su inferioridad (*Tormento*, Fortunata hasta cierto punto, la *Tribuna*), o desean, resentidos,

desquitarse a cualquier precio (es el caso de Refugio, que, enriquecida por sus amantes, se otorga el placer de humillar a su vez a Rosalía Piapón -*Tormento*-).

Según la visión galdosiana, la clase media madrileña, la de las modestas familias de funcionarios, no tiene identidad propia. Todo se le va en el anhelo de aparentar, en su casa cuando hay visitas, en las calles, en la iglesia, en los teatros. Codearse con la buena sociedad en el Real, el teatro de más prestigio, es título de gloria para Rosalía, la de Bringas y para las *Miau*, aunque vayan «de limosna». «A Rosalía -comenta el narrador- la gustaba sobre todas las cosas, figurar, verse entre personas tituladas o notables por su posición política o por su riqueza, aparente o real» (*Tormento*, 48). En ese afán de aparentar, según el narrador de *Miau*, *Tormento*, *La de Bringas*, las mujeres son protagonistas; los hombres, grises e insulsos, en general, les siguen la corriente en espera de que las buenas relaciones surtan algún beneficio. Francisco Bringas acepta la manía nobiliaria de su mujer porque, dice el narrador, «en esta sociedad [...], no vigorizada por el trabajo, y en la cual tienen más valor que en otra parte los parentescos, las recomendaciones, los compadrazgos y amistades, la iniciativa individual se sustituye por la fe en las relaciones» (*Tormento*, 28). En cambio, el pobre Ramón Villaamil, ya cesante definitivo y sin esperanza, lamenta la mentalidad de las mujeres que le rodean, su esposa, su cuñada, su hija: «El maldito suponer, el trapito, las visitas, el teatro, los perendengues y el morro siempre estirado para fingir dignamente de personas encumbradas nos perdieron» (*Miau*, 359). Pobre es la familia de José Relimpio, pequeño funcionario y tío de Isidora, y, sin embargo, «como es ley -otro comentario del narrador- que todas las clases de la sociedad a excepción de los jornaleros, vistan de la misma manera y como hay un verdadero delirio en los pequeños para imitar la manera de los grandes [...], las de Relimpio [la madre y las dos hijas] se emperifollaban tan bien con recortes, deshechos, pringos y cosas viejas remozadas, que más de una vez dieron chasco a los poco versados en fisonomías y tipos madrileños» (*La des.*, 143).

En cuanto a los hijos de estas familias, resultan contaminados por la mentalidad ambiente. Las hijas de Relimpio «con ser tipos perfectos de la miseria disimulada [...] se habrían horrorizado de que se les propusiera casarse con un hábil mecánico» (*ibid.*, 144); su hermano, Melchor, nunca pensó en trabajar, pues «fanatizado por lo que oía decir de fortunas rápidas y colosales, quería la suya de una pieza, de un golpe» (*ibid.*, 149). Para Joaquín Pez (*La des.*, *FyJ*), hijo de Manuel Pez, no es cuestión de trabajar, ya que el buen manejo de una adecuada gramática parda permite conseguir ese dinero sin el cual la vida «es una enfermedad del cerebro» (*ibid.*, 377). En una sociedad en la que un Salabert es duque de Requena y recibe al rey en su casa (*La esp.*) y que tolera el escandaloso enriquecimiento de un Gaitica (*La des.*), todo parece posible, con un poco de suerte, mucha habilidad y total falta de escrúpulos. El trabajo honrado, al cual se dedicaron durante toda la vida los comerciantes de Madrid (los Santa Cruz, los Trujillo, los Arnaiz de *FyJ*) o de ultramar (Agustín Caballero de *Tormento*), no es la manera más rápida de hacer fortuna; por otra parte, el trabajo, además de ser degradante, impide gozar de la vida. Es de añadir que Juanito Santa Cruz, hijo de los orondos burgueses Baldomero y Barbarita, bien asentados en su fortuna, como Paco, hijo de los ociosos marqueses de Vegallana que siguen reinando en Vetusta (*La R.*), sólo piensan en darse buena vida; y, a propósito de Baldomero, comenta el narrador que «no había podido sustraerse a esa preocupación tan española de que los padres trabajen para que los hijos descansen» (*FyJ*, 153).

Con esta mentalidad totalmente viciada por la «locura crematística» y por el mezquino deseo de parecer que, por lo demás, no engaña a nadie, pues en el Madrid mesocrático todos se conocen, la clase media, objeto predilecto de la representación galdosiana, lejos de ser como quería verla don Benito en 1870, «la clase que asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones» (en Bonet, 1999, 130), yace, ofuscada por ilusiones, inconsciente de sí misma, estancada en un bache histórico.

Tanto es así que, en el panorama literario, el personaje de Isidora Rufete, aunque estudiado («experimentado») como un caso de esquizofrenia, alcanza categoría de figura simbólica. La ficción nobiliaria que se ha construido el personaje a partir de un engaño y bebiendo los vientos falsos de un imaginario colectivo alimentado, entre otras cosas, por una falaz literatura folletinesca (la que, por ejemplo, escribe Ido del Sarrario), aparece como el símbolo de un sueño de grandeza, por lo demás totalmente ilusorio, pues apenas queda vestigio de ella (la condesa de Aransis es un vestigio, también simbólico de una época pretérita - *La des.*-). En otra escala, el sueño de Isidora puede verse también como la representación, igualmente simbólica, de la irracional y difusa aspiración colectiva a una ilusoria identificación con una aristocracia mitificada. De igual manera, pueden explicarse los sentimientos monárquicos de algunos personajes del pueblo como la Sanguijuelera, para quien en tiempos de su venerada Isabel II «los grandes eran grandes y los chicos chicos» (*La des.*, 450). Al respecto, escribe atinadamente el profesor Jover, la vieja aristocracia «encierra una apelación de casta, afirmada desde dentro y recibida [...] por el subconsciente del entero cuerpo social», y prosigue: «tardaría mucho en extinguirse, especialmente entre las clase medias tradicionales y entre las clases populares no proletarizadas, ese mágico prestigio del conde, del marqués o del duque» (Jover, 1976, 303).

Por eso será, tal vez, que el narrador de *Fortunata y Jacinta*, al encontrarse en empatía con su protagonista popular, «verdadero tipo de mujer del pueblo», «pura esencia de los sentimientos del pueblo rudo», sienta la necesidad de generalizar, atribuyéndole a la entidad pueblo la autenticidad elemental de que carece la sociedad que ocupa los barrios «decentes» de la corte. «El pueblo posee las verdades grandes y en bloque y a él acude la civilización moderna conforme se le van gastando las menudas de que vive» (citado ya). El narrador, que se dedica a mostrar la hipocresía y la vanidad vetustense, tampoco oculta la impresión que le causa el encuentro con la energía vital y la brutal autenticidad de los obreros del bulevar (*La R.*). La misma doña Emilia se encariña con su personaje, Amparo, por su vitalidad, su entereza moral, superior en todo caso a las hipocritonas medias tintas de la burguesía de Marineda y a las pusilanimidades de algunos de sus representantes. Esta visión en simpatía no basta para sugerir el «sentir y hasta el respirar de la gente» de las clases populares, si bien revela los sentimientos filantrópicos de la novelista... En la materia *novelada*, son pocas, por cierto, las auténticas «visitas al cuarto estado», y menos aún los textos que profundizan las descripciones para captar la mentalidad popular. Es de observar, al respecto, que las más profundas representaciones son las que se focalizan en la mujer. (Esta observación, aquí incidente, merecería ensancharse y abrirse sobre amplia perspectiva, ya jalonada por varios estudios de gran interés, a los cuales remitimos.) Sin embargo, del conjunto de los cuadros pueden sacarse algunos rasgos que articulan los modos de pensar y sentir de las clases populares.

El primero sería precisamente éste, el que no haya en *Fortunata*, en *Mauricia la Dura*, en *la Tribuna*, en *la Sanguijuelera*, pensar sin sentir; es decir, que en estos

personajes femeninos, la afectividad, el sentimiento envuelve siempre el pensamiento. Esta peculiaridad no es, por cierto, privativa de la mujer del pueblo, pues lo encontramos también en Ana Ozores, en Maximina de Palacio Valdés. Es un aspecto, cuyo estudio exigiría tiempo y espacio; por eso nos limitaremos a decir que es prueba de autenticidad. La mujer del pueblo no conoce la hipocresía. Fortunata, Amparo, la Sanguijuelera, la mujer de Ido del Sagrario y todas las que pueblan la casa de Mira el Río pueden callar, disimular, mentir, pero no toman posturas para engañar. (No es el caso de los hombres: José Izquierdo, *Platón*, vecino de la casa de Mira el Río, es hermoso y noble por fuera y muy pardo por dentro.) Sobre este punto, la casa de vecindad es el positivo en negro del negativo blanquecino de los barrios de la «buena sociedad», gran teatro de una comedia de engaños. Las familias miserables de Mira el Río, las del barrio de las Peñuelas (*La des.*), como la mayoría de las cigarreras de Marineda (*La Tribuna*), parecen aceptar con cierta resignación sus duras y tristes condiciones de vida. No se trata de resignación cristiana, sino de la aceptación de una situación que para la mayoría parece natural pues no han conocido otra; por eso está tan llena de vida esta animada corte que vive de milagro. Sin embargo, esas mujeres y esos niños reciben gozosos los caritativos regalos de la Santa práctica, Guillermina Pacheco. En esta especie de corrala, todo se oye, todo se ve y, a pesar de esa promiscuidad, el narrador no nota ningún asomo de envidia porque una tiene más que otra. En los barrios «decentes» no hay tal cosa: palidecen de envidia las damas de Vetusta o las *Miau* o la de Bringas cuando, en el teatro, en la iglesia, asoma un vestido más lujoso que el suyo. Sin que pueda hablarse de solidaridad, como la que existe entre las cigarreras de *La Tribuna*, que acuden a ayudar, cuando el parto, a la «Lucina plebeya» (así llama, desafinando, doña Emilia a Amparo), las mujeres de la casa de vecindad se prestan servicios; una se ocupa de los niños de otra y viceversa. La resignación de las buenas gentes de Pereda es de otra índole; a pesar de sus estrecheces y de su constante lucha por la vida, son felices porque se conforman con poco y tienen confianza en la vida ultraterrena (*La Puchera*).

El conformismo religioso de los tipos literarios de Pereda es mucho más estereotipado que el conformismo social (o político) de que hacen muestra las mujeres de la casa de Mira el Río o la Sanguijuelera u otros personajes secundarios, como por ejemplo, don Florencio, conserje del Observatorio (*Doctor Centeno*). Pero el caso más profundizado es el de Fortunata, mujer del pueblo, cuyos valores y criterios mentales muy arraigados se encuentran enfrentados, después de casarse con Maximiliano Rubín, con unos códigos y con un sistema de normas que le son extraños. Esta dramatización interior del conflicto, que trastorna sin transformarlo del todo la mentalidad del personaje es, por su universalidad, uno de los logros más notables del *gran realismo*.

La Sanguijuelera (*La des.*), las mujeres de la casa de vecindad, incluso Nicanora y su marido el desclasado Ido del Sagrario (*FyJ*), totalmente enajenados por la lucha por la existencia (por la «puchera»), no tienen conciencia social. Aceptan su condición sin amargura; no se les ocurre rebelarse contra las injusticias. Se creen inferiores y parecen considerar cosa natural que las personas de arriba las traten con condescendencia. Cuando Fortunata, «nacida para menstrual», cambia de clase y tiene que vivir en casa de doña Lupe, no puede superar el complejo de su inferioridad, tanto más que ésta no pierde ocasión de recordarle su baja condición. Fortunata es ignorante, como cualquier mujer del pueblo: «lo que saben los niños y los paletos, ella lo ignoraba, como lo ignoran otras mujeres de su clase y aun de clase superior» (*FyJ*, 326); le falta el lenguaje; se muestra insegura en el uso de la palabra y, por temor a equivocarse ante

personas de clase media, se refugia en el silencio. A pesar de la evolución, en pocos años, de su sistema mental de referencias y de su dominio cada vez más atinado del lenguaje, hasta discurrir interiormente mejor que cualquiera pues consigue expresar que las cosas que le pasan «no tienen nombre» (*ibid.*, 891), no consigue borrar la conciencia de que en esa esfera social superior se encuentra «fuera de su centro natural» (*ibid.*, 521). El caso aislado de Fortunata, tratado con toda la hondura artística de la intuición psicológica de Galdós, no autoriza conclusión sociológica general. Limitémonos, pues, a subrayar que, según el autor, una mujer del pueblo bien arraigada en la cantera de sus valores no llega, ni siquiera con la ayuda de las lecciones de «filosofía práctica» de su buen amigo Evaristo Feijoo, a diluir su entereza moral en el pantano de los códigos de apariencias que rige la moral pública de las clases superiores. De modo que resulta ilustrada (si no demostrada) la convicción de que el pueblo «conserva las ideas y los sentimientos elementales en toda su plenitud» (*ibid.*, 776).

Frente a la hondura analítica de tal empática plasmación del personaje de Fortunata, parecen poco originales los rasgos de la mentalidad conservadora del pueblo que pueden espigarse en una u otra novela. La Sanguiuelera, don Florencio (*Doctor Centeno*), los tipos populares de Pereda y también las cigarrerías de *La Tribuna* que, a pesar de su adhesión gregaria al artificial bullicio revolucionario (doña Emilia *dixit*), «afirman una fervorosa piedad», dispuesta a defender el buen catolicismo de los excesos de los carlistas y de los republicanos, todos acatan el orden social establecido: monarquía, *capas* sociales bien deslindadas y cada uno en su sitio. Don Florencio, que por ser portero ya tiene un pie en la clase superior, declara a menudo: «yo he sido siempre un hombre de orden, muy español [...] Las democracias extranjeras echan a perder la juventud de hoy» (*Doctor Centeno*, 54). La Sanguiuelera, que según el narrador «encarnaba en sí [...] el entusiasmo monárquico del antiguo pueblo de Madrid» (*La des.*, 451), expresa en su jugoso lenguaje sus recortadas opiniones sobre el mundo de ayer y el de hoy; para ella, éste es degradación de aquél: «Yo me acuerdo de los tiempos de la reina, de aquellos tiempos, hija, en que el pan estaba a doce cuartos las dos libras y en que había más religión, más aquel, más principio [...]. Dicen que libertad... Miseria, hija. Los pobres están más pobres [...] ¡La libertad!... Pillería, chica pillería. Entonces había más señorío créelo, y donde hay señorío corre el dinero y vive el pobre» (*ibid.*, 450-451). Ya se ve que este personaje, de recio temperamento e indudablemente resultado de seria observación por parte de Galdós, es, por lo que a mentalidad se refiere, hermano de las buenas gentes de Pereda.

La mentalidad conservadora de los personajes del pueblo es, como siempre, resultado de muchos factores sociológicos y culturales; entre estos últimos, es indudable que la religión tiene un peso determinante. Por ejemplo, ante la custodia, Fortunata («la muy tonta», exclama el narrador que la hace hablar en indirecto libre), que ha interiorizado las normas religiosas y sociales, se dice a sí misma que la religión predica la resignación, que no debe alterarse la ley social (*FyJ*, 471-472). En numerosas novelas, asoman con papel activo varios representantes de esa Iglesia católica que, en algunas obras, es omnipresente y omnipotente (*La R.*, *La fe*, *Peq.*, y por supuesto las novelas de Pereda y Alarcón) y, sin embargo, pueden contarse en los dedos de la mano los personajes que viven como auténticos cristianos, citemos a Monseñor Caimorán, obispo de Vetusta, al padre Gil de *La Fe*, a Nazarín, a Misericordia y también, en cierto modo, a Guillermina Pacheco (*FyJ*), a Halma, las «santas prácticas».

Los representantes de la Iglesia católica, curas, canónigos, obispos, padres, muchos padres, escolapios, dominicos, jesuitas, muchos jesuitas, etc., ocupan un espacio importante en la materia *novelada*. Su papel y su peso social son considerables, como apoyo de la oligarquía dominante (el padre Osorio de *La espuma*, el clero catedral de Vetusta...), como rectores y correctores de conductas de la aristocracia descarriada (el padre Cifuentes y demás jesuitas de *Pequeñeces*), como correctores de conductas de pecadores y pecadoras (Nicolás Rubín de *Fortunata y Jacinta*, el padre Nones de *Tormento*, cura simpático, buen conocedor del alma humana), como padres padrinos de sus feligreses (los buenos párrocos de Pereda), como meros salvajes con los largos pelos de sus dehesas (Pedro Polo de *Tormento*, don Eugenio, cura de Naya de *Los Pazos de Ulloa*, o el cura Contracayos, «aquel animal» que convierte el confesonario en escuela de seducción - (*La R.*, 460-464)-, etc. Estos clérigos, buenos o malos, y que merecerían reunirse en una galería particular para facilitar un estudio especial, impregnan todos los estratos del tejido social para seguir cuadriculándolos con dogmas y ritos. Aunque el padre Coloma lamenta que se haya roto la red homogeneizadora de la Unidad Católica (tal es el tema y la finalidad de *Pequeñeces*), el poder de la Iglesia sobre la sociedad y sobre la parte social de las conciencias es enorme. En el conjunto de la novela de la Restauración, el campo semántico relativo a religión, Iglesia, dogmas, moral católica, ritos es muy extenso (tal vez el más extenso de todos). De modo que la mentalidad colectiva (en el mundo de la novela) está saturada de catolicismo, de «cultura» y de rutina católicas. El lenguaje de los diversos narradores vehicula buena parte de ese vocabulario «religioso», que surge en descripciones y discursos, con la coloración crítica (ironía, humor, frialdad pseudo-neutral) o apologética, que le comunica la finalidad del autor, según su grado de repulsa o adhesión. El análisis lingüístico de cualquier descripción de un motivo religioso desemboca en conclusiones bastante claras como para hacer redundantes los juicios de los narradores. Las descripciones que Galdós y Clarín hacen de la Noche Buena (*La R.*, II, 271-281; *FyJ*, 258-260; *La des.*, 199-203) bastan para evidenciar que, para ellos, la fiesta es una profanación «del misterio sagrado de la encarnación»; el comentario del narrador es mera insistencia pedagógica: «La conmemoración más grande del mundo cristiano se celebra con el desencadenamiento de todos los apetitos» (*La des.*, 200).

La tesis de las novelas tendenciosas anteriores a *La desheredada* gira siempre en torno a cuestiones religiosas. Y eso que dichas novelas (*El escándalo*, *Doña Perfecta*, *De tal palo tal astilla*, etc.) son menos significativas de la realidad social de la religión que las novelas de los años ochenta, pues el debate de ideas, como se ha dicho, es el que organiza la materia *novelada* con el solo límite de la verosimilitud. Con la observación más serena de la realidad (sin renunciar a la finalidad) la novela accede a la veracidad. Entonces, la religión aparece, como en la vida real, más diluida en la mentalidad colectiva y los dramas y conflictos de los que es causa pocas veces constituyen el argumento central y único, aunque en algunas obras dichos conflictos cobren singular relieve (*Doña Luz*, *La R.*, *La fe*, *Nazarín*, *Raima*, *La prueba*, etc.).



Primera página de la obra *El escándalo*, de Pedro Antonio de Alarcón, cuarta edición, Madrid, 1878. Biblioteca Nacional, Madrid

Ahora bien, si los ritos del culto católico acompañan la vida social e individual y si los dogmas siguen siendo referencias obligadas de los comportamientos y los fundamentos de la moral pública, pocos personajes (los antes citados, y algunos más) en el conjunto de las novelas han interiorizado los valores auténticamente cristianos como para vivir movidos por una fe que acorde el pensar, el sentir y el obrar. El buen obispo Camoirán, Nazarín, el padre Gil, Benina podrían verse, cada cual según su temple, como paradigmas de autenticidad cristiana. Frente a estos casos aislados, la gran mayoría de los personajes (como es de suponer, la gran mayoría de los españoles) sólo viven en la geometría del catolicismo, inconscientemente cuadrículados por prácticas rituales e inveterados imperativos dogmáticos. La religión no les «llega al alma», se limita a ordenar y regular las conductas sociales; se reduce, pues, a un código normativo, que la vida social obliga a seguir más o menos blandamente, pero del cual es tanto más fácil zafarse cuanto que esté desactivada la distinción entre la buena y la mala conciencia. Aparte algunas excepciones, como el pseudo-ateo de Vetusta, don Pompeyo Guimarán y su compinche Santos Barinaga, que se proclaman no católicos, todos los personajes de la novela de la Restauración, grandes y chicos, pobres y ricos, si se les preguntara se dirían católicos. Si se les preguntara, en efecto, pues ocurre que en varias novelas de Galdós (*El amigo Manso*, *Lo prohibido*, *La de Bringas*, *Miau*) la religión está totalmente ausente, como rechazada fuera de campo. En todo caso, está fuera del campo de las conciencias y pasa lo mismo en casi todas las novelas, incluso aquellas en que el catolicismo, la geometría católica, es una pauta social. Es decir, que, en su gran mayoría, los personajes «se dicen o se creen católicos -como escribe Clarín en *Su único hijo-* pero viven como *ateos perfectos*». Lo que quiere decir Clarín es que con la disolución de la idea de trascendencia, lo sagrado ha perdido su sentido: es un simulacro (véase Lissorgues, 1996, 94-109). Es inútil tomar ejemplos; basta mirar cualquier personaje de clase media arriba para ver que, en cuanto a religión, su lema es «católico por fuera, por dentro lo que me da la gana».

Esta manera de considerar el catolicismo no es la causa única, por cierto, de la doble moral que rige a la mayoría de los personajes de la sociedad «decente» y que denuncian

todos los narradores sin excepción, pero es significativa de la incapacidad de la religión para fundamentar una auténtica moral individual y colectiva. La hipocresía es el motor de la comedia social. «Aquí -escribe Clarín en 1885 - la moral pública está asegurada por mucho tiempo. La que está corrompida es la privada» (Alas, 1885, 209). La misma Fortunata, al enterarse de que el cura Nicolás Rubín, «este tonto de capirote, ordinario y hediondo», acaba de ser nombrado (como cualquier vulgar funcionario) canónigo de Orihuela, se dice a sí misma: «Hay dos sociedades, la que se ve y la que está escondida» (*FyJ*, 740). La que se ve es la que pasea su fachada de honradez por los teatros, por los paseos, por las iglesias; la otra, la que se esconde detrás de las máscaras, es la que va movida por el egoísmo, la envidia, el vicio, el engaño. Rosalía de Bringas es, por fuera, una buena burguesa; por dentro, una envidiosa, que para satisfacer su manía nobiliaria cae en el adulterio. Fermín de Pas, el Magistral de Vetusta, uno de los personajes de mayor densidad de la novela del gran realismo, es uno de los mejores ejemplos de duplicidad inteligente. Doble moral, pues, imperante en todas las esferas sociales (salvo en las clase populares que, ellas, viven en primer grado) y representada en todas las novelas, tanto las de Galdós, Clarín, Palacio, Picón, Pardo Bazán como en las de Pereda (*La Montálvez*) y Coloma (*Pequeñeces*). A lo más, habría que hacer una distinción entre lo que pasa en las clases medias y las altas clases. Algunos personajes de las aristocracias, la del dinero y la antigua, considerándose por encima del bien y del mal, se entregan sin empacho y hasta con cinismo a sus vicios, como Curra Albornoz y el grande de España Jacobo Téllez (*Peq.*), Nica Montálvez (*La Montálvez*), Salabert y su hija Clementina (*La esp.*), Álvaro Mesía, Obdulia (*La R.*).



Emilia Pardo Bazán



Luis Coloma, escritor jesuita

Otra dualidad moral, de distinta naturaleza y de otro alcance, que aparece en la mentalidad colectiva, es la que radica en la distinción que Emilia Pardo Bazán nota en «la sociedad presente» entre la moral masculina y la moral femenina y que ella misma dramatiza en sus novelas. Pero es de observar que las obras de otros novelistas, particularmente Galdós, Clarín, Picón, Palacio Valdés, dan cuenta de las diferencias de criterios para enjuiciar las conductas de los hombres y de las mujeres. Un seductor, como el huero Álvaro Mesía o el casquivano Juanito Santa Cruz, pueden ostentar como glorioso trofeo sus conquistas femeninas, mientras que la mujer seducida es objeto de reprobación y repulsa. El que Juanito Santa Cruz tenga un hijo ilegítimo no levanta escándalo en la familia de los honrados burgueses Baldomero y Barbarita; al contrario, pues así tienen a un heredero y con bendición de la «santa práctica» Guillermina. Mientras que Fortunata, por haber fallado, es una pérdida de por vida. El diputado Botín, casado y con familia, apenas disimula su relación con Isidora y nadie censura su conducta, ni siquiera su mujer (*La des.*). Bien se sabe que en aquella época, por varios motivos culturales, sociológicos, fisiológicos, a la mujer se la considera inferior al hombre o, y casi viene a ser lo mismo, diferente. Es un tema muy explorado y sólo se evoca aquí para subrayar una paradoja, seguramente explicable, a propósito de lo que se acaba de decir acerca de la doble moral social, más apremiante para las mujeres que para los hombres. En efecto, en varias novelas se le atribuye a la mujer un papel preponderante y hasta determinante. En dos novelas tan distintas como *Fortunata y Jacinta* y *Pequeñeces*, los personajes femeninos ocupan el primer plano y son los más activos (que sea para bien o para mal no es el problema). En ésta, las mujeres aventajan en inteligencia y actividad a los hombres, rebajados, de modo caricaturesco, al papel de zánganos dañinos o grotescos. Aparte algunas figuras masculinas de singular personalidad, Maximiliano Rubín, Avaristo Feijoo, en el mundo de *Fortunata y Jacinta*, las mujeres son superiores a los hombres, moral e intelectualmente. Jacinta, por ejemplo, con su lucidez, su perspicacia, su capacidad de observación, eclipsa a su marido, que parece girar en torno a las cosas como astro apagado. Además de las destacadas protagonistas bien conocidas de los lectores: Ana Ozores, Fortunata, Jacinta, Gloria, Isidora Rufete, Maximina, Benina, etc., aquí están las Miau, Rosalía de Bringas, Isabel Cordero (*FyJ*), Irene (la Dulcinea-Aldonza de Máximo Manso) y tantas otras. En la galería de personajes, las mujeres ocupan un puesto de primer plano y su actividad es más incisiva que la de los hombres. Algunas consiguen manejar el tinglado político para

intervenir en el nombramiento de empleados, gobernadores y quién sabe si ministros (*Miau*, 309). En *Pequeñeces*, Butrón y sus secuaces pretenden manipular el cotarro de la damas, pero resultan cómicamente desenmascarados en una grotesca posición en la escena, claramente simbólica, del teatro donde están reunidas las «conspiradoras» (*Peq.*, 328-338). ¿Qué significación se le puede atribuir a tal escenificación de la mujer en el retablo de la materia *novelada*? En una sociedad oficialmente dirigida por unos hombres que gozan, en la mentalidad colectiva, de los inveterados privilegios de una moral de señores, las mujeres, si no hacen la historia, influyen de modo decisivo en la sociedad (*novelada*). Machismo, feminismo o lo que se quiera, el testimonio intrahistórico de los novelistas diluye el sentido de estas recortadas etiquetas en las abigarradas y movedizas aguas de la representación de la vida de la época.

Cabe ahora alzar la mirada al nivel de las tendencias generales de la mentalidad colectiva y preguntarse primero si ésta integra de una manera u otra la conciencia de los indudables avances de la civilización, consecuencias del proceso de industrialización y del desarrollo técnico, de los que da cuenta la novela en una multitud de alusiones, descripciones más o menos breves, relatos parciales, que emergen, casi de pasada, en la narración de la sociedad presente. Las aplicaciones más visibles de estos adelantos (ferrocarril, fábricas, minas) se inscriben en la geografía, urbana o rural; otras influyen en la vida cotidiana, facilitando desplazamientos (tranvía, tren), abriendo horizontes culturales (viajes, prensa, publicaciones diversas), proporcionando nuevas posibilidades de lucha contra enfermedades y dolencias. Si se sacara de la materia *novelada* esas representaciones, dispersas y fugaces en general, se vería cómo, entrelazadas unas con otras, tejen ya una red de la que la sociedad presente no puede escapar. El progreso, llamémoslo así, se introduce paulatinamente en los espacios geográficos y sociales. Por ejemplo, después de casarse, Ana Ozores y su marido salen de Vetusta en diligencia; ocho años después, el tren de Madrid sale cada tarde de la estación de la «heroica ciudad». Al regresar de Leganés, Augusto Miquis le anuncia a Isidora que pronto «van a poner un tranvía», el primero inaugurado en Madrid, en 1871 (*La des.*, 35).

La gente, la que puede, va en tren a San Sebastián, a Barcelona, a Biarritz, a París, se instala en el nuevo barrio de Salamanca, llama al médico, lee periódicos, pero pocas veces los personajes dan su opinión sobre las nuevas posibilidades ofrecidas por la ciencia y la técnica. Según la novela, la idea de progreso no se ha filtrado en la mentalidad colectiva; pocos, muy pocos son los que como Pepe Rey (*Doña Perfecta*), Carlos y Teodoro Golfín (*Marianela*), Mariano de Elorza, padre de Marta y María, tienen conciencia de que asisten al advenimiento de una nueva época. De este último, Elorza, dice Palacio Valdés (prestándole sus propias ideas) que «profesaba amor fervoroso a los increíbles adelantos de la época presente» y que «la política nacional le preocupaba poco en comparación del incesante y sublime progreso realizado por la humanidad» (*Marta y María*, 80-81).

Según el testimonio de las novelas, la mentalidad colectiva está estancada en un pantano de aspiraciones, deseos, ilusiones mezquinas y egoístas, sólo capaces, por lo que se refiere a la colectividad, de alimentar un patriotismo de campanario, pero que alejan de una verdadera conciencia histórica. En el capítulo anterior hemos evocado brevemente la mentalidad dominante en las altas esferas: aspiración, compartida por la aristocracia antigua y la del dinero, a hacer fructificar el capital; falta de conciencia política e histórica. Las clases medias, por su parte, se empeñan en remedar las clases superiores. Por fin, en todas las capas que se consideran decentes, con respecto al cuarto

estado, dominan el desprecio al trabajo productivo y el deseo de ganar y gastar dinero para lucirse y gozar de la vida y cuando faltan pesetas hay que fingir que pueden gastarse para presumir. Ante tal estado de ánimo colectivo, los novelistas parecen preguntar: ¿Adonde irá la sociedad presente? Al fracaso, por alejarse cada vez más de los inveterados y certeros criterios religiosos y morales, dicen con fuerza Pereda, Alarcón, Coloma. Al fracaso, si las mentalidades cristalizan en esas vanidades, impidiendo el despertar de las conciencias, afirman todos los novelistas liberales. Por eso Galdós dedica *La desheredada* «a los que son o deben ser» los verdaderos médicos de las dolencias sociales: «a los maestros de escuela». Por eso, sobre todo, nuestros autores escriben novelas. Sin lugar a dudas, escribir novelas les parece más interesante y más eficaz para influir en las mentalidades y, desde luego, para hacer evolucionar la sociedad presente, que dedicarse a la política, de la que dan una imagen no muy lucida.

Lo político. Revolución, reacción, evolución

La política no es, en efecto, un tema de primer plano en la novela del *gran realismo*. Sin embargo, está casi siempre presente, pero en lontananza, en el fondo oscuro del cuadro, de donde llegan, de vez en cuando, hasta los proscenios iluminados por las miradas de los narradores, rumores de sus percances y actividades, que alimentan las conversaciones en los salones, en las calles, en los cafés, sobre todo en los cafés. En *La espuma*, en *Pequeñeces*, dos importantes novelas focalizadas en las altas clases, la política está al lado, en la antecámara, pero en el mismo nivel. Fuera de campo, el poder político obra para defender los intereses de la oligarquía; los ministros y los diputados que frecuentan por necesidad del servicio los suntuosos salones, pertenecen a la *espuma*, casi como empleados, mientras duran sus funciones. La presencia del ministro de Fomento en el salón de Calderón, y sobre todo de la familia real en la recepción del duque de Requena, Salabert, son simbólicas representaciones del enganche de la política con la alta sociedad; así se patentiza que la *espuma* es la clase dirigente. También en *Pequeñeces*, la política está fuera del campo en el que obran y se agitan los conspiradores alfonsinos, manejados por Butrón; cuando, al final de la novela, sale éste al escenario con Cánovas y con el rey, es para mostrarse, según Coloma, en su duplicidad transaccionista: la Restauración, según Coloma, barre por dentro y recoge en su seno los desechos del período revolucionario (véanse Hibbs, 1991; Botrel, 1999).

Estas apariciones directas de la política en el universo de la novela son excepcionales. La política se ve generalmente desde abajo o desde lejos. En *Vetusta* hay un cacique conservador, el marqués de Vegallana, y un cacique liberal dinástico, Álvaro Mesía; un representante no muy activo del carlismo, Carraspique; un portavoz poco fiable del liberalismo, Foja; cada cual cumple blandamente con su función de manera más o menos limpia, pero en relativa autonomía con relación al gobierno central. El verdadero poder nacional está lejos: en *La Regenta* sólo hay una alusión a Cánovas y a Sagasta. La resaca de la onda revolucionaria, al llegar a Coteruco (*Don Gonzalo González de la Gonzalera*), a Marineda (*La Tribuna*), a los Pazos de Ulloa, provoca trastornos más o menos superficiales, según los autores. Allí también, en esos pueblos, el núcleo de la agitación política está lejos, allá en la corte.

¿Qué pasa en la corte? ¿Cómo viven los madrileños la política? De la misma manera que los vecinos de Vetusta, no la viven; a lo más oyen hablar de ella. En todo caso no la hacen; la aceptan, la critican, pero sin pasión, sin sentirse implicados. Los ricos burgueses madrileños, los Santa Cruz, las Arnaiz, etc., se muestran indiferentes a la forma de gobierno, con tal que puedan dedicarse sin demasiado susto a sus negocios. «A mí no me asusta la república -afirma el marqués de Casa Muñoz- lo que me asusta son los republicanos» (*FyJ*, 146). Cuando Amadeo dimite y cuando está a punto de proclamarse la República, la familia Santa Cruz y sus invitados están cenando y bromeando como si tal cosa, a pesar de la contrariedad causada por la baja de la bolsa: «¡Pobre España! La acción a 138... el consolidado a 13» (*FyJ*, 160) (¡La medida de la salud de España es la bolsa!). Lo que realmente les asusta es que «se levante el pueblo *en masa*» (*ibid.*, 162) y que la anarquía lo arrase todo. Para ellos, la buena política es la que propicia «mucha libertad y mucho palo» (*ibid.*, 154). Después del golpe de Pavía, Baldomero se siente aliviado, pues «el ejército había salvado *una vez más* a la desgraciada nación española». Para esos representantes de la alta burguesía, la buena política es nada más que esa forma de fuerza, en la que ellos no participan directamente, pero que garantiza el pleno ejercicio de sus actividades comerciales y financieras. Con la Restauración, la política está verdaderamente al servicio de sus intereses, de tal modo que ahora sus intereses pueden sin temor identificarse con el interés de la nación. En *Fortunata y Jacinta*, la perspicacia y el arte de Galdós nos ponen ante los ojos los mecanismos y las mentalidades que presiden a lo que Manuel Tuñón de Lara (1972) llamaría la oligarquía político-financiera de la Restauración.

Los que están enganchados con la política son todos los empleados del Estado, desde el gobernador hasta el humilde secretario de la última oficina administrativa. No es que tengan, según la novela galdosiana, opiniones determinadas; sólo están al servicio del Estado, venerado por algunos como entidad suprema, y se agarran, esperando la ola fatal del turno que les echará en las costas de la miseria. «Era sin duda -escribe el narrador de *Miau*- una honrada plebe anodina, curada del espanto de las revoluciones, sectaria del orden y de estabilidad, pueblo con gabán y sin otra idea política que asegurarse y defender la picara olla» (*Miau*, 314).

En cuanto a los políticos, reales o ficticiales, profesionales u ocasionales, sólo aparecen de manera episódica y sin gran significación. En varias novelas, algunos personajes o el mismo narrador evocan a Cánovas, a Sagasta, a Castelar, a Salmerón, sin dar precisiones de importancia. Al diputado Botín, sólo se le conoce como amante de Isidora (*La des.*). Villalonga, también diputado al final de 1873, viene a casa de Santa Cruz para contar lo que pasa en las Cortes, en aquellos días memorables en que muere la República. En los salones y en las comidas de la alta sociedad aparece en claroscuro tal o cual diputado, tal o cual ministro (*La esp.*, *FyJ*). En *La Tribuna*, el representante regional de la Federal viene a dar un mitin. No, en la novela de la Restauración, no se le atribuye a la política un papel activo. El relato, cuyo título podría ser: «Como se hace un diputado» y que constituye un episodio, entrelazado con otros, de *El amigo Manso*, debe tomarse como significativo de la posición de Don Benito sobre los políticos y la política de la Restauración. Recordemos que el autor de *La desheredada* se dejó hacer diputado, en 1886, cunero por más señas, sin convicción, para «conocer de cerca la vida política» (Shoemaker, 1970, 205). No cabe duda de que el personaje de José María Manso es resultado de la observación del novelista-diputado. Pues bien, José María, indiano rico, quiere «consagrarse al país» sin saber nada del país, sin tener ideas ni principios políticos, sin saber siquiera qué partido le conviene mejor. Y hace lo que

todos: cultivar relaciones, buscar complicidades, comprar amistades, demostrando que la política es un juego artificial, una comedia inmoral de apariencias y trampas. A lo cual el filósofo Máximo Manso opone sus convencidas reflexiones que, por ser las del autor, merecen citarse: «Era necesario distinguir la parte apócrifa de la auténtica, buscando ésta en su realidad palpitante, por lo cual convenía, en mi sentir, hacer abstracción completa de los mil engaños que nos rodean, cerrar los oídos al bullicio de la prensa y de la tribuna, cerrar los ojos a todo este aparato decorativo, teatral y luego darse con alma y cuerpo a la reflexión asidua y a la tenaz observación» (*El amigo Manso*, 67-68). Este discurso, que podría atribuirse a cualquier regeneracionista del fin de siglo, define también lo que debe ser (o debería ser) el compromiso ético del novelista, de cualquier novelista, con la realidad política y social del país.

Cuestión delicada es la visión que da la novela del sexenio revolucionario y de sus consecuencias posteriores.

La mayoría de las novelas del gran realismo (con las notables excepciones de *La Fontana de Oro*, 1870, y de *Pepita Jiménez*, 1873) se publican después de 1875; son realmente, si nos atenemos a la fecha de publicación, novelas de la Restauración. Ahora bien, un hecho, que no puede ser de pura forma literaria, atrae la atención; es el de la distancia temporal que, en varias grandes obras frecuentemente aludidas y citadas en las páginas que preceden, media entre el tiempo de la historia contada y el tiempo de la redacción (entre el tiempo del relato y el de la narración). La «sociedad presente», casi nunca es *formalmente* la sociedad inmediata, la que observa el autor en el momento en que escribe. Se dirá que una perspectiva temporal es necesaria para dominar los hechos y para dar densidad a los acontecimientos o a las representaciones sociales. Más puede decirse; la distancia entre la fecha de la acción y la de la redacción, en lugar de ser alejamiento, establece relación entre el presente y el pasado. Dicho de otra manera, el vector entre lo pasado y lo actual representa la Historia en movimiento. De ello están perfectamente conscientes los autores; lo sugieren explícitamente algunos, como Clarín en *La Regenta*. Galdós, por su parte, confiesa claramente que sitúa a su narrador en 1884, pongamos por caso, para contar una historia ocurrida en 1867 o 1868 y utiliza este procedimiento ficcional para mostrar lo que va de ayer a hoy. «En una sociedad como aquella [la de 1867] o como ésta [la de 1884], pues la variación en dieciséis años no ha sido muy grande [...]» (*Tormento*, 28). Es verdad, según el testimonio de la novela, que, a pesar de las evoluciones, han cambiado poco las costumbres y las mentalidades. Sin embargo, durante esos «dieciséis años», hubo muchos trastornos políticos desde la Gloriosa hasta el golpe de Sagunto y la vuelta de Alfonso XII. No puede escapar que las historias contadas en varias obras importantes se sitúan durante ese período. He aquí, sucesivamente, para varias novelas, la fecha de publicación y, en bastardilla, el período durante el cual se desarrolla la acción: *Don Gonzalo González de la Gonzalera*, 1879, *sexenio*; *La desheredada*, 1881, *sexenio* y *primeros años de la Restauración*; *La Tribuna*, 1882, *sexenio hasta 1874*; *Pedro Sánchez*, 1883, *1854*; *Tormento*, 1884, *1867* y *primeros meses de 1868*; *La de Bringas*, 1884, *primer semestre de 1868*; *Los pazos de Ulloa*, 1886, *en torno a 1868*. *Fortunata y Jacinta*, 1886-1887, *1869-1876*; *Pequeñeces*, 1890, *1873-1876*.

Ahora bien, ninguna de estas obras dramatiza directamente los acontecimientos del sexenio, que se perciben desde espacios sociales o geográficos alejados de las zonas candentes de la «revolución». Si, en Coteruco (*Don Gonzalo...*), en Marineda (*La Tribuna*), en Ulloa, la resaca revolucionaria provoca trastornos, más o menos profundos,

más o menos pasajeros, para la aristocracia madrileña de Coloma el sexenio interesa como justificación de la reacción restauracionista, en la cual se focaliza la acción, y, en las profundas aguas intrahistórica del Madrid burgués, mesocrático y popular de Galdós llegan sólo ecos atenuados del bullicio. Parece que ningún novelista se atreve a encararse directamente con la «revolución». Habrá que esperar la quinta serie de los *Episodios Nacionales* (1909-1912) para que el período de 1868 a 1875 sea real y directamente materia novelable... Sorprende. Antes de intentar comprender esta desatención deliberada, es preciso examinar qué visión de la revolución da la materia *novelada*. En Coteruco, en Marinada, en Ulloa, la Gloriosa y la Federal, desencadenan, según los autores, nefastos trastornos mentales y económicos. El patriarca de Coteruco (intérprete de las ideas de Pereda) increpa en un monólogo a sus labriegos que se han dejado contaminar por el virus revolucionario: «ayer teníais los hogares llenos de pan y abundancia; hoy vivís hambrientos, desnudos, desesperados y con la envidia y el odio en el corazón. ¡Esto os han dado los apóstoles que os redimieron de la esclavitud, de la fe y del trabajo honrado!» (*Don Gonzalo...*, 459). La adhesión a la Federal le permite a Amparo afirmar su personalidad de mujer combativa y honrada, pero el narrador, mejor dicho la narradora, aprovecha la posición de superioridad que se otorga para sugerir que es víctima del engaño de una propaganda periodística superficial y poco sincera; para los crédulos obreros «el sentido de las cosas no les era patente» (*La Tribuna*, 77). No pueden esperarse grandes adelantos históricos de tal agitación. Sí, nota la narradora, con la revolución cambia un poco la mentalidad de la clase media: se hace más frívola y «comienza a imperar el traje corto». Algo es algo (!). De vez en cuando, pese a sus prejuicios, la condesa deja escapar opiniones pertinentes: «España estaba próxima a la gran lucha de la tradición contra el liberalismo» (*La Tribuna*, 96).



Primera página de la obra *María y María*, de Armando Palacio Valdés, edición ilustrada por J. Luis Pellicer en Madrid, 1883. Biblioteca Nacional, Madrid

En la obra de Galdós o de Palacio Valdés no hay ningún turiferario de la revolución, ni siquiera en el cuarto estado (aparte el charlatán mentiroso José Izquierdo, parodia del falso revolucionario -*FyJ*, 201-205-). Los burgueses y los aristócratas de *Fortunata y Jacinta*, poco implicados en los acontecimientos, temen ante todo que se levante el pueblo *en masa*. Igual temor, pero exacerbado por su precaria situación profesional a la

que están agarrados como náufragos a un madero, embarga a la multitud de funcionarios de la Administración, temerosos de que se vuelque la olla. Algunos meses antes de la Gloriosa, Francisco Bringas, Joaquín Pez, etc., exclaman que «la revolución se acerca con su tea incendiaria y su piqueta demoledora» (*Tormento*, 124). Francisco Bringas se espanta a sí mismo con previsiones apocalípticas: «Los descamisados harán de Madrid un lago de sangre [...]. Adiós propiedad, adiós familia, adiós religión de nuestros mayores» (*ibid.* 241). Según la novela galdosiana de los años setenta y ochenta, no es en esta parte de la clase media donde la Revolución va a reclutar a sus adeptos; tampoco en la alta burguesía y menos aún en el bajo pueblo... ¿Dónde están los entusiastas defensores del progreso y de la libertad que lucharon contra el oscurantismo y la reacción durante los gloriosos día del 68? Pues no están. En las novelas de Galdós, de Palacio Valdés, han desaparecido...

¿Se equivoca Clarín, pecando de idealista, cuando escribe, en 1880, que la Revolución del 68 «llegó a todas las esferas de la vida social, penetró en los espíritus y planteó por primera vez en España todos los arduos problemas que la libertad de conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa» (Alas, 1880, 67)? Ateniéndonos al balance del período revolucionario, bien sabemos que no, que no se equivoca Clarín. Así pues, ¿cómo explicar que la Revolución esté ausente de la novela; más aún cuando va a buscar la «sociedad presente» en el sexenio?, ¿deseo, por parte de Galdós, de atenuar un fracaso histórico, explicable por la falta de conciencia política del «pueblo»? ¿resentimiento ante una ilusión perdida? Plantear estas preguntas es ya contestarlas.

Palacio Valdés da una respuesta clara cuando le hace decir al narrador de *Marta y María*, indignado al ver cómo se desencadena el furor del pueblo de Nieva contra María, acusada de participar en la conspiración carlista: «La muchedumbre estaba compuesta en su casi totalidad por lo que durante el período revolucionario se llamó pueblo soberano, esto es, por todos los pilluelos y ganapanes de la ciudad, a los cuales se agregaban algunas personas dignas, aunque ociosas, y casi todas las comadres de los arrabales» (*Marta y María*, 204). En cuanto expresión de desprecio al pueblo, la cita no tiene desperdicios.

En las *Novelas contemporáneas*, los narradores galdosianos nunca manifiestan semejante desestimación de la acción del pueblo. En cambio, en 1870, en *La Fontana de Oro*, y en los *Episodios Nacionales* dedicados al trienio liberal de 1820-1823, particularmente en *El Grande Oriente* (1876), se acusa claramente al populacho, sin conciencia, ciego y presa de despreciables manipuladores oportunistas, de preparar con sus desmanes el restablecimiento del absolutismo. La culpa del fracaso del trienio liberal la tienen algunos falsos liberales, disfrazados de «exaltados», «bribones que engañan al pueblo ignorante», como la muleta engaña al toro. El mundo de *La Fontana de Oro* da una visión poco halagüeña de los liberales populares que frecuentan la famosa taberna: son groseros, bebedores, bestiales, sin conciencia política (*La Fontana de Oro*, 231). En *El Grande Oriente* «la furia populachera», irracional y estúpida, es un ariete manejado por las sectas masónicas, que salen mal paradas de la representación. La asociación de 1820 «era una poderosa cuadrilla política que iba derecho a su objeto, una hermandad utilitaria que miraba los destinos como una especie de religión (hecho que parcialmente subsiste en la desmayada y moribunda masonería actual)» (*El Grande Oriente*, 71). El autor de *El Grande Oriente* y de *La Fontana de Oro* hubiera podido firmar la frase siguiente, referida a grupos revolucionarios de 1854 («légamo que sube a

la superficie» y destroza cuanto encuentra a su paso): «Aquello era una jaula de mentecatos, una puja indecente de merecimientos que, o eran ridículos, o afrentaban a la causa en cuyo nombre se exponían». Estas palabras son de Pereda (*Pedro Sánchez*, 392). Es que coinciden Pereda y Galdós en la condena de los excesos, a pesar de que el ideal histórico de éste es radicalmente opuesto al de aquél.

Este rodeo por la visión del Trienio liberal no es fortuito, pues el mismo Galdós afirma sin ambages la semejanza que «la crisis actual [la de 1868 a 1874] tiene con el memorable período de 1820-23» (*La Fontana de Oro*, 7). Así pues, condenar los excesos de 1820-1823 es condenar las desmanes del sexenio. Está claro que, para él, la culpa del fracaso es, principalmente, la falta de conciencia política y social del pueblo español.

Antes de hablar de revolución, nos dicen Galdós y Clarín, hablemos de educación y de instrucción. Los capaces, los que dominan el lenguaje, deben dirigirse al pueblo por todos los medios y sobre todo por medio del arte, del arte de la novela, para que la evolución de la sociedad contemporánea tome el buen camino. El buen camino, en las primeras décadas de la Restauración, no es, por cierto, la revolución (ningún novelista, por lo demás, pone en tela de juicio las estructuras sociales y económicas), sino la lenta evolución de las conciencias. Desde tal punto de vista, el mejor homenaje que se le puede tributar a Galdós es el siguiente: «Este hombre ha revelado España a los ojos de los españoles que la desconocían, ha contribuido a crear una conciencia nacional, ha trabajado para que España despierte y adquiera conciencia de sí misma» (citado por Gómez Marín, 1975, 98). Este juicio es de Azorín; bien lo merece el autor de *Fortunata y Jacinta* por su incansable labor artística, pero debería ensancharse a todos los novelistas del período que, cual más cual menos, según visiones distintas, y a veces opuestas, contribuyen a construir el abigarrado panorama literario de la «sociedad presente», para que el «pueblo» lo contemple, se vea, reflexione.

No, no se equivocaba Clarín, en 1880; las ideas nuevas caldeadas durante el período revolucionario, a pesar del fracaso político, arraigan cada vez más. En todo caso son la levadura que permite el desarrollo de la novela nacional, en una dirección o en la otra. No lo olvidemos. Una novela nacional, eso sí y por todo lo dicho en estas páginas, pero también una novela que en sus logros más artísticos «llega al alma» de las cosas y de los seres, allí donde pueden intuirse, entre los universales del pensar y del sentir, las profundas opacidades humanas, para hacer salir del cuadro algunos personajes animados, ya conocidos de todos, y que siempre serán, de una manera u otra, nuestros semejantes.

Bibliografía

Novelas analizadas

(Ediciones por las cuales citamos)

- ALARCÓN, Pedro Antonio: *El escándalo* [1875], *Obras completas*. Madrid, Ediciones Fax, 1968, págs. 481-613.
 - -*El Niño de la Bola* [1880], *Obras completas*, Madrid, Ediciones Fax, págs. 614-713.
 - -*El Capitán Veneno* [1881], *Obras completas*. Madrid, Ediciones Fax, 1968, págs. 714-744.
- ALAS, Leopoldo (*Clarín*): *La Regenta* [1884-1885], edic. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1981.
 - -*Su único hijo* [1890], edic. de Carolyn Richmondd. Madrid, Espasa, 1979.
 - -*Cuentos: Pipa* [1879], *Doña Berta* [1891], *¡Adiós Cordera!* [1892], *La contribución* [1896]: *Cuentos*, edic. de Ángeles Ezama. Barcelona, Crítica, 1997. *De la comisión* [1880]: *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza, 1971, págs. 271-284. *Un jornalero* [1891 o 1892], *El Señor y lo demás son cuentos*, edic. de Gonzalo Sobejano. Madrid, Espasa, 1988. Véase Alas, Leopoldo (*Clarín*), *Cuentos completos*, Ediciones de Carolyn Richmond, Madrid, Alfaguara, 2001, 2 tomos.
- COLOMA, padre Luis: *Jeromín* [1903]. Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús, 1905.
 - -*Pequeñeces* [1890], edic. de Rubén Benítez. Madrid, Cátedra, 1975.
- PALACIO VALDÉS, Armando: *Marta y María* [1883]. Madrid, Espasa, 1946.
 - -*Maximina* [1887]. Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1952.
 - -*La Hermana San Sulpicio* [1889]. Madrid, Hernández, 1889.
 - -*La espuma* [1890], edic. de Guadalupe Gómez Ferrer. Madrid, Castalia, 1990.
 - -*La fe* [1892], edic. José Luis Campal. Oviedo, GEA, 1992.
 - -*La aldea perdida* [1903], edic. Álvaro Ruiz de la Peña. Madrid, Espasa, 1991.
- PARDO BAZÁN, Emilia: *La Tribuna* [1882], edic. José Hesse. Madrid, Taurus, 1968.
 - -*Los Pazos de Ulloa* [1886], edic. Nelly Clemessy. Madrid, Espasa, 1987.
 - -*La Prueba* [1890], *Obras completas*, t. XXV. Madrid, Renacimiento, [s. a.].
- PEREDA, José María DE: *Blasones y talegas* [1871], en *Tipos y paisajes*. Madrid, Fortanet, 1874.
 - -*Don Gonzalo González de la Gonzalera* [1878], *Obras completas*, t. III. Madrid, Tello, 1884.
 - -*De tal palo tal astilla* [1879]. Madrid, Tello, 1880.
 - -*Pedro Sánchez* [1883], *Obras completas*, t. XIII. Madrid, Tello, 1891.
 - -*Sotileza* [1885], *Obras completas*, t. IX. Madrid, Victoriano Suárez, 1927.
 - -*La Montálvez* [1888]. Madrid, Tello, 1888.
 - -*La Puchera* [1889], edic. de Laureano Bonet. Madrid, Castalia, 1980.
 - -*Peñas arriba* [1894], *Obras completas*, t. XV. Madrid, Victoriano Suárez, 1933.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *La Fontana de Oro* [1870]. Madrid, Alianza, 1970.
 - -*El Grande Oriente* [1876]. Madrid, Hernando, 1970.

- -*Doña Perfecta* [1876]. Madrid, Imprenta de Noguera, 1878.
- -*Gloria* [1877]. Madrid, Hernando, 1977.
- -*La familia de León Roch* [1878]. Madrid, Alianza, 1979.
- -*Marianela* [1878], edic. de Joaquín Casaldueiro. Madrid, Cátedra, 1997.
- -*La desheredada* [1881], edic. Enrique Miralles. Barcelona, Planeta, 1992.
- -*El amigo Manso* [1882]. Madrid, Alianza, 1983.
- -*El Doctor Centeno* [1883]. Madrid, Hernando, 1975.
- -*Tormento* [1884]. Madrid, Alianza, 1975.
- -*La de Bringas* [1884], *Obras completas*, t. II. Madrid, Aguilar, 1970.
- -*Lo prohibido* [1884-1885], *Obras completas*, t. II. Madrid, Aguilar, 1970.
- -*Fortunata y Jacinta* [1886-1887], edic. de Adolfo Sotelo Vázquez y Marisa Sotelo Vázquez. Barcelona, Planeta, 1993.
- -*Miau* [1888]. Madrid, Alianza, 1990.
- -*Las novelas de Torquemada* [1889-1895]. Madrid, Alianza, 1985.
- -*Ángel Guerra* [1890-1891]. Madrid, Alianza, 1986.
- -*Tristona* [1892]. Madrid, Alianza, 1994.
- -*Nazarín* [1895]. Madrid, Hernando, 1986.
- -*Halma* [1895]. Buenos Aires, Losada, 1943.
- -*Misericordia* [1897]. París, Nelson, 1951.
- -*El Abuelo* [1897]. Madrid, Hernando, 1945.
- -*Cánovas* [1912], *Episodios Nacionales*, t. V. Madrid, Aguilar, 1990.
- VALERA, Juan: *Pepita Jiménez* [1874], edic. Leonardo Romero Tobar. Madrid, Cátedra, 1992.
 - -*Doña Luz* [1878], edic. Enrique Rubio Cremades. Madrid, Espasa, 1990.
 - -*Juanita la Larga* [1895], edic. de Enrique Rubio Cremades. Madrid, Castalia, 1985.

Obras citadas

- ALARCÓN, Pedro Antonio: «Juicios literarios y Artísticos», *Obras completas*. Madrid, Ediciones fax, 1968, págs. 1748- 1832.
- ALAS, Leopoldo (*Clarín*): *Solos de Clarín* [1881]. Madrid, Alianza, 1971.
 - -«*La desheredada*, novela de Don Benito Pérez Galdós», en *La literatura en 1881*. Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, 1882.
 - -... *Sermón perdido* [1885]. Madrid, Fernando Fe, 1885.
 - -*Nueva campaña* [1885-1886], edic. Antonio Vilanova. Barcelona, Lumen, 1989a.
 - -«Alcalá Galiano y el período Constitucional de 1820 a 1823», en *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas del Ateneo, curso de 1886*. Madrid, Antonio de San Martín, 1886.
 - -*Apolo en Pafos* [1887], edic. Adolfo Sotelo Vázquez. Barcelona, PPU, 1989b.
 - -*Mezclilla* [1889], edic. de Antonio Vilanova. Barcelona, Lumen, 1987.
 - -*Ensayos y revistas* [1892], edic. de Antonio Vilanova. Barcelona, Lumen, 1991.
- ALTAMIRA, Rafael: «El realismo y la literatura contemporánea», *La Ilustración Ibérica*, 1886: 172, 24-IV; 174, 1-V; 176, 15-V; 179, 5-VI; 182, 26-

- VI; 186, 24-VII; 187, 31-VII; 188, 7-VIII; 189, 14-VII; 191, 28-VIII; 192, 4-IX; 193, 11IX; 194, 18-IX; 195, 26-IX; 196, 2-X; 197, 9-X; 198, 16-X; 199, 23-X.
- AUERBACH, Erich: *La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* [1945]. París, Gallimard, 1968.
 - AYALA, Francisco: *La novela: Galdós y Unamuno*. Barcelona, Seix Barral, 1974.
 - BENÍTEZ, Rubén (Introducción), COLOMA, padre Luis, *Pequeñeces. op. cit.*, 1975, págs. 9-43.
 - BESER, Sergio: *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela*. Barcelona, Laia, 1972.
 - BONET, Laureano: *Benito Pérez Galdós. Ensayos de crítica literaria*. Barcelona, Península, 1999.
 - BOTREL, Jean-François: *Preludios de Clarín*. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.
 - -«La recepción de *Pequeñeces* del padre Luis Coloma», *A Further Range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In memoriam Maurice Hemingway*, University of Exeter Press, 1999, págs. 205-218.
 - CAUDET, Francisco: *Zola, Galdós, Clarín: El naturalismo en Francia y en España*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
 - FERNÁNDEZ, Pura: *Eduardo López Bago y el naturalismo radical. La novela y el mercado literario en el siglo XIX*. Amsterdam, Atlanta, GA, 1995.
 - GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador: «Pereda y la prensa: unos textos olvidados», *Ínsula*, 547-548, julio-agosto, 1992.
 - GINER DE LOS RÍOS, Francisco: «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna» [1862], en López-Morillas, 1973, *op. cit.*, págs. 111-161.
 - GÓMEZ-FERRER, Guadalupe: *Palacio Valdés y el mundo social de la Restauración*. Oviedo, IDEA, 1983.
 - -«Literatura y sociedad: reflejos y actitudes sociales en el mundo de la Restauración», en *Homenaje a José Antonio Maravall*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, págs. 199-214.
 - -«Introducción biográfica y crítica» a PALACIO VALDÉS, A., *La espuma, op. cit.*, págs. 9-60.
 - -«Otra visión del proceso de modernización: la perspectiva de las mujeres», en C. SEGURA, G. NIELFA (eds.), *Entre la marginación y el desarrollo: mujeres y hombres en la historia. Homenaje a María Carmen García Nieto*. Madrid, Ediciones del Orto, 1996.
 - GÓMEZ MARÍN, José Antonio: *Aproximaciones al realismo español*. Madrid, Castellote, 1975.
 - GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel: *Emilia Pardo Bazán. La cuestión palpitante*. Barcelona, Anthropos, 1989.
 - -«Pereda y la novela regional», *Ínsula*, 548, julio-agosto, 1992.
 - GONZÁLEZ SERRANO, Urbano: *Ensayos de crítica y filosofía*. Madrid, Aurelio J. Aralia, 1881.
 - -*Cuestiones contemporáneas*. Madrid, Fernando Fe, 1883.
 - GILMAN, Stephen: *Galdós y la novela europea*, Madrid, Taurus, 1985.
 - HIBBS-LISSORGUES, Solange: «La Iglesia católica española frente al naturalismo: un debate literario e ideológico», *Ínsula*, 514, octubre 1989.

- -«Le personnage de Butrón: le marquis de Molins/Cánovas dans *Pequeñeces* du Padre Coloma», en *La construction du personnage historique*. Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991, págs. 53-64.
- JOVER, José María: «Situación política de la España de Isabel II», en *Política, diplomacia y Humanismo popular*. Madrid, Turner, 1976.
- LISSORGUES, Yvan: «Concepción de la historia en Leopoldo Alas (Clarín): una historia artística al servicio de progreso», *Los cuadernos del Norte*, mayo-junio, 1981, págs. 50-55.
 - -(edit.): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona, Anthropos, 1988.
 - - «El “naturalismo radical”: Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)», en LISSORGUES, Y. (ed.), *Realismo y naturalismo... op. cit.*, págs. 237-253.
 - -*Clarín político*, II. Barcelona, Lumen, 1989.
 - -y SALAÜN, S., «Crisis del realismo», en SERRANO, Carlos y SALAÜN, Serge, *1900 en España*, Madrid, Espasa-Universidad, 1991, págs. 161-191.
 - -*El pensamiento filosófico y religioso de Leopoldo Alas, Clarín -1875-1901-*. Oviedo, GEA, 1996.
 - -«Benito Pérez Galdós: la novela tendenciosa de fin de siglo (*Realidad, Ángel Guerra, Nazarín, Halma, Misericordia, El Abuelo*)», en SANTA, Angels (ed.), *Benito Pérez Galdós. Camins creuats II. Homenatge a Víctor Siurana*. Lleida, Universitat de Lleida, 1997, págs. 177-193.
 - -y Gonzalo SOBEJANO (coords.), *Pensamiento y literatura en la España del siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998.
 - -«Hacia una estética de la novela realista», en AUBERT, P. (ed.), *La Novela en España (siglos XIX-XX)*, Madrid, Casa de Velázquez, 2001, págs. 53-72.
- LÓPEZ, Ignacio Javier: «Revolución, Restauración y novela de tesis», en *Revista hispánica Moderna*, LII, 2, junio 1999, págs. 5-23.
- LÓPEZ-MORILLAS, Juan: *Krausismo: estética y literatura*. Barcelona, Labor, 1973.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: «Contestación del Excmo. Sr. Don Marcelino Menéndez y Pelayo» [al discurso del Sr. Don Benito Pérez Galdós], en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones del 7 y 21 de febrero de 1897*. Madrid, Viuda de Tello e Hijos, 1897, págs. 33-96.
- MONTERO Paulson, D. J.: *La jerarquía femenina en la obra de Galdós*. Madrid, Pliegos, 1988.
- MONTESINOS, José F.: *Galdós* (3 volúmenes). Madrid, Castalia, 1968-1972.
- OLEZA, Juan: *La novela del XIX. Del parto a la crisis*. Valencia, Bello, 1976.
- PALACIO VALDÉS, Armando: «Prólogo» a *La Hermana San Sulpicio*. Madrid, Hernández, 1889.
- PEREDA, José María: «Discurso del Sr. Don José María de Pereda», en *Discursos leídos...* Véase: Menéndez Pelayo, páginas 99-147.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco: *El problema religioso en la generación de 1868. Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, «Clarín», Pardo Bazán*. Madrid, Taurus, 1975.
- RAMOS-GASCÓN, Antonio: *Clarín. Obra olvidada*. Madrid, Júcar, 1971.

- RIBBANS, Geoffrey: «Los Episodios Nacionales o la huella del caracol», en Benito PÉREZ GALDÓS, *Trafalgar, La Corte de Carlos IV*, edic. de Dolores Troncoso. Barcelona, Crítica, 1995, págs. IX-XXIII.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio: *Galdós. Burguesía y revolución*. Madrid, Turner, 1975.
- SAILLARD, Simone, y SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (eds.): *Zola y España*. Barcelona, Universitat de Barcelona, 1997.
- SHOEMAKER, William: *Estudios sobre Galdós*. Madrid, Castalia, 1970.
- SOBEJANO, Gonzalo: *Forma literaria y sensibilidad social*. Madrid, Gredos, 1967.
 - -«El primer manual de historia social de la literatura española», en *Hispanic Review*, 48, 1980, págs. 319-333.
 - -«La inadaptada», en BESER, Sergio (ed.), «Clarín» y «La Regenta». Barcelona, Seix Barral, 1982, págs. 187-224.
 - -«Semblantes de la servidumbre en *La Regenta*», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*. Madrid, Cátedra, 1983, II, páginas 519-529.
 - -*Clarín en su obra ejemplar*. Madrid, Castalia, 1985.
 - -«El lenguaje de la novela naturalista», en LISSORGUES, Yvan (edit.), *Realismo y naturalismo...*, op. cit., págs. 583-615.
 - -Véase Lissorgues, 1998.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo: *Juan Valera. El arte de la novela*. Barcelona, Lumen, 1996.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Estudio sobre el siglo XIX español*, Madrid, Siglo XXI de España, 1972.
- UNAMUNO, Miguel DE: *En torno al casticismo* [1895], edic. de Jon Juaristi. Madrid, Biblioteca Nueva, 1996.
- URÍA GONZÁLEZ, Jorge: «La historia social y el contemporaneísmo español. La deuda del pasado», en *La Historia en el Horizonte del año 2000. Revista de Historia Jerónimo Zurita* 71/1995. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1997, págs. 95-141.
- VICENS VIVES, Jaime: *Historia de España y América, social y económica*, vol. 5. Barcelona, bolsillo, 1972.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

