

LA GENESIS DEL REALISMO Y LA NOVELA DE TESIS

En L.Romero Tobar ed. *El siglo XIX, II*, en V.García de la Concha, director, *Historia de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1998, 410-435.

(Se trata de la versión entregada al editor, quien modificó algunas notas, como se indica en cada una de las afectadas).

1.- La larga marcha hacia la novela.

Los contemporáneos se habituaron a hablar, a partir de 1870, de un "Renacimiento" de la novela española, que enlazaba con el brillante momento fundacional, en el Siglo de Oro, y dejaba tras de sí una larga edad oscura.

Nuestro actual punto de vista no es ajeno a la tesis del "Renacimiento", si bien matizada^[1], y tiende a explicar ese prolongado naufragio del género en el país que lo vio nacer a la modernidad, precisamente por la frustración del proceso de la modernidad en España y por el consiguiente fracaso del proyecto histórico que la burguesía productiva encarnaba, y que llevó a la práctica, primordialmente, en la Europa protestante.

J.F.Montesinos (1955) diagnosticó las causas más específicamente literarias en que vino a concretarse la frustración de nuestra modernidad: el desprestigio de la novela en la poética del neoclasicismo, menospreciada como género literario por su falta de alcurnia clásica, sería la primera de estas causas; el prejuicio atávico contra la ficción (que provenía de las poéticas medievales), entendida como mentira, ilusión peligrosa, así como otro prejuicio si más moderno no menos operante, el de que la novela, espejo de costumbres y pintura de la sociedad, al retratar los vicios de ésta incitaba a practicarlos, sumaron sus esfuerzos para producir una segunda causa no menos efectiva que la primera, a la que Montesinos tildó de *manía moralizadora*, esto es, la exigencia de una honorabilidad moral que la novela debía ostentar como forma de pago de su incorporación a la práctica literaria institucionalizada.

A pesar de estas y de otras dificultades, el impulso que el género adquirió desde la época romántica fue ya irrefrenable. Una clave decisiva hay que buscarla en la creciente demanda de un público lector sediento de ficción, demanda encabezada por las clases medias urbanas y enriquecida por la voracidad lectora de jóvenes -el Romanticismo fue la Edad de Oro de los jóvenes- y de las mujeres -urbanas o no, casadas o solteras, aristócratas o burguesas, jóvenes o no tan jóvenes . Otra clave reside en el expansionismo de la industria editorial francesa, que inundó el país de traducciones de novelas, hasta el punto de llegar a provocar el despertar, a partir de 1815-20, de una industria editorial española, que adoptó los nuevos mecanismos de difusión y venta (suscripciones, colecciones cerradas, gabinetes de lectura, publicaciones por entregas...) que contribuyeron a la popularización del género^[2]. Una tercera clave es la que supuso el éxito entre el público lector hispano de los nuevos géneros novelescos europeos, historiado por Montesinos (1955), y que de las etapas dominadas por el prestigio de Chateaubriand (1800-1812), y el de la novela histórica a lo Walter Scott (1812-1840), condujo a la demanda de una novela de costumbres contemporáneas a lo

Balzac, a la del folletín social (Suè), o a la del folletín histórico (Dumas). Una clave psicológico-colectiva, de difícil evaluación, fue la protesta generalizada de críticos y escritores contra el alud de traducciones y la consiguiente reivindicación de una novela *española*, que prolifera entre el "Discurso preliminar" que Rafael Húmara puso a su *Ramiro, conde de Lucena* (1823), hasta nada menos que las "Observaciones sobre la novela contemporánea en España" (1870) de B. Pérez Galdós. Habría que anotar por último la lenta pero creciente conformación de un espacio teórico para la novela, donde fue encontrando su legitimación como género, y que se extendió desde Mme. de Stäel y su *Essai sur les fictions* (1795), hasta la *Aesthetik* de Hegel (publicada en 1835 sobre los apuntes de sus lecciones en la Universidad de Berlín en los años 20) , o el "Avant-propos" a la *Comédie humaine* (1842), de Balzac, pasando por las *Lecciones de 1798* de W.A.Schlegel, o por la *Carta sobre la novela* (1800), de su hermano Frederick.

2. El Romanticismo y los orígenes del Realismo.

Cuando finalmente sobrevenga la nueva novela española, a partir de los años 70, lo hará bajo el signo predominante del *realismo*. Y sin embargo, buena parte de los elementos nucleares de una poética realista nacieron y se desarrollaron en el seno mismo del romanticismo.

Me refiero, en primer lugar, a la *exploración de lo real-contemporáneo*, que no sólo se manifiesta en el *cuadro de costumbres* sino que también conduce a la novela histórica a retroceder en el tiempo desde la remota Edad Media hasta encontrar los antecedentes inmediatos del presente^[3]; o a la aparición de una serie de novelas que, esbozos de la futura novela de costumbres, como señalara R.F.Brown(1953), llevan un subtítulo que es todo un programa: "Novela de costumbres contemporáneas", "Escenas contemporáneas", "Novela contemporánea", y que son anteriores a la que suele darse como fundadora del género, *La gaviota* (1849), de Fernán Caballero.

Otro elemento nuclear de la poética realista, el del repudio de un estilo noble, elevado, en beneficio de esa *contemplación de la realidad en sus ámbitos más humildes* , tiene como indudable precedente el descubrimiento romántico de la poeticidad de lo popular, que exploraron muy especialmente el *cuadro de costumbres* y la novela popular. Allí donde el costumbrista, cuaderno de notas en mano, fue a encontrar *lo pintoresco*, llegará años más tarde el realista para analizar *lo vulgar* o *lo representativo* : no por azar Galdós se reconoció heredero de Mesonero Romanos.

La *concepción de la vida como experiencia histórica* , que el romanticismo desarrolló dramáticamente a partir de sus propias experiencias generacionales, fue asumida plenamente por el realismo, que llegará a concebir el propio espacio cotidiano y contemporáneo como un espacio histórico (S.Gilman (1981), P.A.Bly (1988)), y a postular la simbiosis necesaria de literatura, historia y vida."La poesía es compañera inseparable de la historia; -podía leerse en el *Ideal de la humanidad para la vida* (1860), versión española y probablemente muy personal de J.Sanz del Río del *Urbild der Menschheit* (1811) de Krause (E. Rogers, 1988)- de ésta toma aquella materia siempre nueva para obras originales, así como en el desarrollo de la vida".

El realismo se engendró en el romanticismo junto con la *conciencia de la injusticia social* y el descubrimiento de la escasa disposición de los regímenes postrevolucionarios a llevar a la

práctica las consignas igualitarias del período revolucionario. I.M.de Zavala (1971 y 1976), que es quien más ha insistido en este aspecto, y que ha estudiado la conexión romanticismo-realismo-socialismo, llega a proponer como tesis general evolutiva el origen romántico-socialista del realismo: "Novela, romanticismo, realismo, folletín, se identificaron en el siglo XIX con el socialismo, especialmente entre los primeros realistas" (1976, 106). La tesis de I.M. de Zavala resulta tan unilateral como la que propone al costumbrismo como única vía de evolución hacia el realismo, a través de la obra de Fernán Caballero, no obstante lo cual parece evidente que el realismo, como actitud estético-ideológica, se conformó en relación directa con el análisis crítico de la realidad social que iba emergiendo del período revolucionario, análisis crítico originado en el romanticismo y que se desarrolló desde uno y otro lado de la revolución, desde quienes se sintieron amenazados por ella y también desde quienes pasaron de la adhesión al desencanto progresista.

Pero el romanticismo es, además, el momento en el que accede al primer plano de la escritura el conflicto que, con el tiempo, protagonizará el desarrollo de la modernidad: el conflicto entre deseo y realidad, entre aspiración individual y constricción social, conflicto constitutivo de la novela como género, como ya anticipara Hegel al reflexionar sobre la ruptura de la totalidad de hombre y mundo de la cultura clásica, y como se manifestó, a lo largo del siglo XIX, desde *Le rouge et le noir* (1830) hasta *Resurrección* (1899) (J.Oleza, 1976).

De todas estas causas procede la impregnación romántica del realismo, que A. Hauser (1951) analizó en los dos grandes fundadores del realismo francés, Stendhal y Balzac: "El naturalismo es a un tiempo la continuación y la disolución del romanticismo; Stendhal y Balzac son sus más legítimos herederos y sus adversarios más violentos"^[4] (1964, II, 261).

De 1830 a 1870 tres fueron las vías narrativas principales por las que se fue transitando desde el romanticismo hasta el realismo en busca de una nueva novela española: la novela histórica, la novela popular de tema social, y el costumbrismo. Cada una de estas vías aportó técnicas narrativas, situaciones, personajes, conflictos, modos de contemplar el mundo y de explicarlo que constituyeron el patrimonio heredado por los novelistas posteriores a 1868.^[5]

Pero aún le debe más la novela realista al romanticismo, le debe el gesto polémico, la voluntad de debate, la presión ideológica o moralizante sobre el material narrativo, especialmente estudiados en la novela popular (I.M. de Zavala (1971), J.I.Ferreras (1972), L.Romero (1976)), que expresaba el conflicto histórico entre el Antiguo y el Nuevo Régimen, irresuelto todavía en 1868, y que determinó la constitución de la novela española como instrumento doctrinario, polémico, tendencioso.

En el tránsito del romanticismo al realismo por el camino de la novela la historia literaria ha destacado el papel de encrucijada decisiva que le correspondió a Fernán Caballero, tanto por su evolución desde el cuadro de costumbres a la estructura novelesca, como por la elaboración de una dimensión regional, o como por la sumisión del material narrativo a la perspectiva del debate ideológico^[6].

Sin embargo, al acercarnos a 1868, la evolución de la novela desde los géneros característicamente románticos o postrománticos (la novela de costumbres) hacia una estética realista no estaba ni mucho menos concluída, como muestran numerosos testimonios contemporáneos (A.

Regalado García, 1966, 133ss) y como se deduce del manifiesto de 1870 del joven Galdós, quien en el momento de iniciar su obra novelística enunció todo un programa en favor de una novela contemporánea y española, "síntoma evidente de que la situación que existía hacia 1850 se había seguido prolongando mortecinamente durante un cuarto de siglo" (L. Romero, 1976, 39).

3. La génesis del Realismo español.

Las causas más generales que parecen haber intervenido en la formación y consolidación del amplio movimiento realista no son estrictamente españolas, sino que afectan a toda la cultura europea. Existe un consenso bastante extendido en situar hacia 1850 el comienzo de este movimiento en Europa y en valorar el impacto de la revista *Le Réalisme*, fundada en 1856, y dirigida por Champfleury y Duranty, en la elaboración de un programa estético-ideológico realista (J.T.Medina, 1979, 26-28) . La sociología de la literatura, de G.Lukacs a E. Fischer, y de A. Hauser a L. Goldmann, nos ha habituado a relacionar la génesis del movimiento realista con el triunfo del proyecto liberal, con la "doble revolución burguesa", política e industrial (Hobbsbawn), que le abrió las puertas de la historia, así como con el despegue del capitalismo o la proyección sobre la vida cotidiana de principios y mecanismos sociales propios de las sociedades del capitalismo liberal, tales como el racionalismo, el pragmatismo, la división del trabajo y la especialización creciente, o la primacía de la producción.

El crecimiento acelerado de las grandes ciudades industriales y la generación de una cultura específicamente adecuada a ellas; el progreso espectacular de las ciencias, y muy especialmente de las médicas y naturales, con sus métodos basados en la observación, clasificación y experimentación de los fenómenos de la naturaleza; el desarrollo de una mentalidad y de una filosofía positivista, así como las consecuencias sobre la visión del mundo del evolucionismo, de los descubrimientos en el campo de la arqueología y la historia antigua, o de la práctica de la sociología y la historia comparada de las religiones, fueron otros tantos factores que contribuyeron -en mayor o menor grado según los países, el sexo o la condición social de los ciudadanos- a configurar una mentalidad racionalista y realista^[7].

No debió ser pequeña, tampoco, la influencia de la fatiga moral e ideológica engendrada por un largo y penoso proceso revolucionario que desde 1789, y durante casi sesenta años, venía conmoviendo a Europa. El desengaño político producido en cada nueva fase entre quienes -portadores de las primeras antorchas de la revuelta- acababan por ser sacrificados o marginados del poder y de los beneficios de la revolución, hizo estragos entre escritores y artistas, pero no más que el miedo al desbordamiento de los objetivos y de los métodos de la lucha revolucionaria por las masas radicalizadas. En uno y otro caso el desencanto llamó a entenderse con una realidad no sólo cambiante sino, sobre todo, amenazadora. Escribe A. Hauser a este propósito, refiriéndose al naturalismo: "La fuente principal de la doctrina naturalista es la experiencia política de la generación de 1848. Después del fracaso de todos los ideales, de todas las utopías, la tendencia general es atenerse a los hechos y nada más que a los hechos" (1964, II, 301).

Cabría matizar que no se trata sólo del desengaño de quienes esperaron mucho más de la

revolución ni sólo de la segunda fase del movimiento realista, la naturalista. En España las cosas fueron ligeramente diferentes, y si el diagnóstico de Hauser sirve para explicar casos como el del joven Clarín, habría que complementarlo de inmediato con un segundo tipo de desencanto, el de quienes esperaron mucho menos y temieron verse arrastrados mucho más allá de sus convicciones, como el del joven Galdós, e incluso con un tercero, el de quienes sintieron la revolución en sí misma como una amenaza contra todo aquello en lo que creían, como el de Alarcón o Pereda.

Factor tan decisivo como los anteriores fue el del nuevo protagonismo social alcanzado por la burguesía, que en España compartió la condición dirigente con el sector más posibilista de la vieja aristocracia. El proceso largo, contradictorio y terriblemente accidentado por el que la burguesía española acabó accediendo al poder e imponiendo, con la Restauración, su proyecto político, económico y cultural, al menos el que emergió de su pacto con la aristocracia, es el correlato de otro proceso no menos significativo ni menos accidentado, el de la progresiva sustitución tanto del folletín revolucionario de tema social como del cuadro costumbrista conservador por la nueva novela realista. Todo sucedió como si se produjera un trasvase del realismo inicial, el romántico, el que se plasmaba en novelas populares protosocialistas o en cuadros de costumbres e idilios regionales militantemente catolicistas, al nuevo realismo posterior a 1868, y como si ese trasvase tuviera que acompañarse con el de la toma del poder social por la burguesía liberal-conservadora. El trasvase supuso no sólo una transformación ideológica (el realismo pasó a ser administrado por los intelectuales liberales^[8]), sino también una nueva fórmula estética (la novela realista) y tuvo su manifestación más explícita en la revisión crítica a que los nuevos realistas, y en especial Galdós, sometieron a la novela popular^[9].

Por ello resulta tan sintomático que la nueva novela realista no comenzara sino bien entrados los años 70, a medida que declinaba el ímpetu revolucionario del 68 y entrábamos, de la mano de los generales y de Cánovas del Castillo, en la Restauración, y que naciera persuadida del protagonismo de la clase media, a la que la mayor parte de los nuevos novelistas, desde Alarcón hasta Clarín, y desde Galdós a la Pardo Bazán, se sentían más o menos críticamente identificados en alguno de sus sectores o estratos^[10]. Por "clase media" se entendía -y el lector moderno ha de reparar en ello - la franja social resultante de la fusión de una aristocracia en declive y de una burguesía en ascenso. Galdós la definió con toda precisión: "la llamada clase media [...] es tan sólo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así, de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja, estableciéndose los desertores de ambas en esa zona media de la ilustración, de las carreras oficiales, de los negocios, que viene a ser la codicia ilustrada, de la vida política y municipal"^[11].

Fue el propio Galdós, quien en su manifiesto de 1870, redactó el acta que vinculaba a la nueva novela y a la nueva clase dirigente: "Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. 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 [...] La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esta clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a

todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto" ("Noticias literarias[...] *Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos* de D. Ventura Ruiz Aguilera", *Revista de España*, t.XV, nº57, 162-193, Madrid, 1870). La revolución de 1868 proporcionó el clima adecuado para la nueva novela, que heredaría su hervor ideológico^[12]. Clarín expresó, en un pionero artículo, "El libre examen y nuestra literatura presente", lo que significó la revolución del 68 -a diferencia de lo que no significaron las de 1812, 1820, 1837 ni 1854- para la nueva literatura: "La revolución de 1868, preparada con más poderosos elementos que todos los movimientos políticos anteriores, no sólo fue de más trascendencia por la radical transformación política que produjo, sino que llegó a todas las esferas de la vida social, penetró en los espíritus y planteó por vez primera en España todos los arduos problemas que la libertad de conciencia había ido suscitando en los pueblos libres y cultos de Europa". Por ello "el glorioso renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la revolución de 1868.

"Y es que para reflejar como debe la vida moderna, las ideas actuales, las aspiraciones del espíritu del presente, necesita este género más libertad en política, costumbres y ciencia de la que existía en los tiempos anteriores a 1868.

"Es la novela 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, y fue lógicamente este género el que más y mejor prosperó después que respiramos el aire de la libertad de pensamiento." (reproducido en *Solos de Clarín*, 1881).

Desde el bando opuesto a Clarín, P.A.de Alarcón reflejaba la misma influencia decisiva de la revolución de 1868 sobre su novela, al tratar de justificar el cambio ideológico que le achacaban sus contemporáneos: "Yo, en 1874, era el mismo que en 1862; pero España era muy diferente. En medio estaba toda la Revolución de 1868." (*Historia de mis libros*, OC,1943,17).

En cuanto a Galdós, su primera novela, *La Fontana de Oro*, salía a la luz (1870) con el propósito explícito de intervenir en la lucha ideológica del momento e incidir en el proceso revolucionario. Tal y como declara en el "Preámbulo", si se ha decidido a publicar esta novela "la principal de las razones" es la oportunidad de las lecciones que pudieran deducirse de ella "en los días que atravesamos", pues los hechos narrados de aquel "memorable período de 1820-23" tienen gran "semejanza" con "la crisis actual".

Las siguientes novelas galdosianas se alinearon en esta misma perspectiva: *Doña Perfecta* (1876) abordaba el clima de subversión facciosa que precedió a la última guerra carlista (1873-74), *Gloria* (1876-77) situaba su acción en la difícil coyuntura del reinado de Amadeo de Saboya (entre 1871 y 1873, según P. Aparici Llanas, 1982), y *La familia de León Roch* (1878) exploraba los primeros años de la Restauración (1875-78). Su propósito seguía siendo tan polémico como en la primera novela, como puede comprobarse en su correspondencia con Pereda acerca de sus respectivas novelas de estos años (J.M.González Herrán, 1983). Galdós parecía haber hecho suya aquella consigna del joven Clarín: "Aquí todo libro debe ser hoy de combate" (*El Solfeo*, 17-IV-1876, en J.F.Botrel, ed. 1972, 66).

La actitud de Galdós influyó decisivamente en la de Pereda, y a *Los hombres de pro* (1872)

siguió *El buey suelto* (1878), no menos polémica, pero sobre todo *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879) y *De tal palo tal astilla* (1880), auténticas réplicas a las primeras novelas galdosianas, muy especialmente a *Gloria*.

Y hasta el mismísimo Valera se sintió impulsado a intervenir en el clima polémico de la época con sus novelas. *Pepita Jiménez* (1874) no fue ajena a él, y aunque de manera brillantemente esteticista, expresaba posiciones de debate, que la crítica contemporánea reconoció plenamente (es el caso de F. Benicio Navarro (González Herrán, 1983, 133-34), de L. Vidart, pero sobre todo de Clarín, que calificó a Valera de novelista revolucionario^[13]), a pesar de las protestas del autor. En *Doña Luz* (1879) Valera dejó asomarse, quizá por única vez, un claro acercamiento a la novela de tesis: "Por lo demás, aunque la novela no divierta, creo yo que vale algo por las muy graves y severas lecciones que contiene [...] El desastrado caso del P. Enrique deberá servir de escarmiento y grabar en la mente del cortesano viejo, como moraleja principal, aquellas advertencias divinas con que el ilustre Micer Pietro Bembo hermosea y corona el libro de *El cortesano* [...] Con esto acaso perderá en amenidad lo que escribo, pero ganará en utilidad. Ahora que está en moda lo docente, dígame usted con franqueza si mi novela no enseña algo cuando esto enseña" (palabras de la "Dedicatoria a la Señora Condesa de Gomar").

4. La batalla en torno a la poética realista.

El triunfo de la nueva novela realista se produjo no sin lucha teórica y tuvo una primera fase en el rechazo del realismo propugnado por los folletines sociales franceses, al que se le recriminó, especialmente después de la revolución francesa de 1848 y de la española de 1854, su provocación a la subversión social, la sordidez de su concepción de la vida, la inmoralidad de sus situaciones y personajes, y su escasa exigencia artística. Estas cuatro acusaciones, a las que cabría incorporar una actitud de galofobia manifiesta por parte de la crítica española, fueron lanzadas desde todas las posiciones del espectro ideológico: desde la primeriza de P.A. de Alarcón, manifestada en su ataque contra la *Fanny* de Feydeau (1858)^[14], hasta la del propio Galdós, quien en un temprano artículo de 1866 en *La Nación* (25-II) se burlaba del folletín en los cuatro aspectos citados: "¡La novela! Denos novelas históricas y *sociales* [...] novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas. Píntennos las pasiones con rasgos brillantes, con detalles gráficos que nos hagan saltar del asiento [...] hágasenos relación especialmente de los crímenes más abominables [...] queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor [...] si hay patíbulo, ¡soberbio!... Realidad, realidad; escribannos la verdad de las miserias sociales [...] Realidad, realidad; queremos ver el mundo tal cual es, la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, fangosa, etc"^[15].

Pero hacia 1874 se puede observar una especie de nueva fase que G. Davis (1969) da por iniciada con un artículo de F. Pi y Margall en la *Revista de España* ("Del arte y su decadencia en nuestros días") y que tendría su punto álgido en el debate que la Sección de Literatura y Bellas Artes del Ateneo de Madrid organizó, entre marzo y mayo de 1875^[16], y flecos significativos en un nuevo debate en el Ateneo, en la primavera del 76 ("¿Se halla en decadencia el teatro español?"), y en

polémicas puntuales como las mantenidas por L. Vidart y J. Navarrete en torno a la interpretación de *Pepita Jiménez*, o como la desencadenada por P.A. de Alarcón, con su "Discurso sobre la moral en el arte", perpetrado con motivo de su ingreso en la Academia (25-II-1877), y por C. Necedal, con su discurso de contestación al anterior, ampliamente contrastados.

En esta segunda fase del debate el núcleo central lo constituye la defensa o el rechazo de las diversas alternativas propuestas al realismo "a la francesa": el arte por el arte, el realismo idealista o el idealismo realista, el arte docente. Esta segunda fase se proyectó sobre el debate en torno al naturalismo, como muestran los *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-87) de Juan Valera, quien prolonga contra el naturalismo de los 80 sus ataques de los 60-70 contra el realismo de los Feydeau, Flaubert y Champfleury, y reitera de una a otra época su apología del arte por el arte (L.López Jiménez, 1977).

A partir de aquí se modifica todo lo que sigue en una versión posterior, que sigue la de la ponencia de Las Palmas

En su artículo citado Pi y Margall lamentaba que la condena del realismo artístico por los Schlegel hubiera llegado a España antes que la tesis de Schelling, según la cual el arte reconcilia lo real y lo ideal. Pi y Margall propugnaba una síntesis según la cual "todo lo real es ideal" y afirmaba: "queremos, no que el arte prescindiera de lo real para llegar al idealismo, sino que vaya y llegue al idealismo por medio de la realidad". La defensa de un realismo idealizado, poético, embellecido, selectivo, contrapesada por el ataque contra los desafueros de *un realismo excesivamente realista*, va a ser a partir de este momento una constante de la crítica literaria española liberal^[17], que en esto seguía las ideas krausistas sobre el arte, muy especialmente las de F. Giner de los Ríos, expresadas en época anterior al renacimiento de la novela española^[18], y que va a encontrar por este camino una alternativa al realismo socializante, primero, y al naturalismo, después. En esta posición se alinean, con más o menos matices diferenciadores, E. Nieto, J. de Moreno Nieto, que la dota con un poderoso componente de filosofía estética, y algunos de los más característicos participantes en el debate del Ateneo de 1875: F. de P. Canalejas, D. Menéndez Rayón, L. Vidart, y sobre todo M. de la Revilla, tal vez el crítico de discurso más consistente.

Esta posición no era incompatible, en el fondo, con la que defendían los partidarios del arte por el arte, que procedían de una concepción filosófica idealista de tradición alemana (F. Giner de los Ríos^[19], F. de P. Canalejas...) y que llevaron a la práctica novelesca un "realismo" selectivo (costumbres, situaciones verosímiles, paisajes y lugares de referencialidad indirecta...), como en el caso -el más representativo- de Juan Valera. De hecho, y de acuerdo con el pensamiento krausista, existe identidad entre el fin estético y el moral, lo que confiere a la literatura un cierto valor y un cierto fin prácticos, pero sólo en la medida en que los realizan sin proponérselos, como valores añadidos, implícitos^[20]. La frontera teórica entre el arte por el arte, a la manera de Valera, y las ideas estéticas de los krausistas es una frontera sutil, cuyo reconocimiento depende del mayor o menor énfasis en la autonomía de la belleza respecto a la moral, autonomía que en España no tuvo defensores radicales.

Los partidarios del arte por el arte no se opusieron tan sólo al realismo materialista a la

francesa sino también al arte docente a la española, y ello a pesar de que, en última instancia, el arte docente era una consecuencia directa de la subordinación del realismo *al ideal* (transformado ahora en *un ideal* concreto, de claro signo ideológico). Pero el arte docente, en la medida en que primara el fin moral (la utilidad del arte) sobre el artístico (su belleza) podía llegar a traspasar los límites de lo aceptable para el pensamiento estético idealista.

Tal vez por ello no resulte extraño que por debajo de las acusaciones y de las declaraciones de principios se perciban toda clase de permeabilidades entre las diferentes posiciones, cuando se discute únicamente de estética. El caso más sintomático es el de M. de la Revilla, quien en su discurso del Ateneo y en un artículo de *La Ilustración Española y Americana*, ambos de 1875, atacó la dependencia realista del positivismo y propugnó, alternativamente, un arte "reconciliado con la realidad" y "divorciado del idealismo exagerado", en el que se ofreciera una "libre interpretación de la realidad embellecida con arreglo a la idea [...] que ha de ser reflejo exacto de la naturaleza humana [...] retrato de su sociedad [...] que ha de respetar la verdad y la verosimilitud y buscar todos los recursos dentro de lo natural y lo humano, y solamente en esto" (cifr. G.Davis, 1969, 1653). En otro trabajo de 1877, en *La Ilustración Española y Americana*, Revilla se pronunció nítidamente: "nuestra fórmula es la del arte por el arte, o mejor por la belleza", pues "el fin docente [...] siempre ha de ser secundario y subordinado al puramente artístico." Pero en un discurso de 1878 en el Ateneo Revilla imprimía un suave giro a su realismo idealizado, proclive al esteticismo puro, acercándolo al arte docente de signo liberal: "prefiero que se escriban dramas liberales, porque en mi sentir, el criterio debe procurar que el arte se ponga al servicio de los grandes ideales, de las grandes intereses de la humanidad, y de ninguna manera al servicio de la causa del pasado" (*Críticas*, Burgos, 1884, 337)^[21].

Un caso igualmente sintomático es el de la polémica Navarrete-Vidart en torno a *Pepita Jiménez*. Para Navarrete, el partidario más radical -de entre los liberales- del arte docente^[22], el reconocimiento de la calidad de la novela de Juan Valera era inseparable de la añoranza de algo más, de una inexistente tesis moral: el lector se quedaba con la impresión del poderoso ataque contra "la escuela teológica", pero sin una tesis positiva que le mostrara el camino a seguir. Vidart, que comenzó defendiendo posiciones muy cercanas al arte por el arte acabó cabalgando sobre dos argumentos de orden diferente: el arte no tiene por qué ser moral en su producción de la belleza, y sin embargo *Pepita Jiménez*, "al reivindicar los fueros de la naturaleza ante la invasión de las exageraciones espiritualistas, ha servido, desde la esfera del arte, al progreso de la conciencia moral de la humanidad"^[23]

En suma, idealistas todos, cuando de la intelectualidad liberal se trataba: unos más afines a un realismo idealizado esencialmente ameno (Valera), los otros a un realismo idealizado con vocación de utilidad social, al servicio de las ideas de progreso (Navarrete), y otros con posiciones intermedias (Revilla, Vidart), capaces de evolucionar desde el esteticismo de raíz hegeliana a un idealismo realista capaz de asimilar algunos planteamientos positivistas. El gran ausente del debate en los años 70 fue el realismo programático de inspiración positivista.

En gran medida, y hasta donde el estado actual de conocimientos sobre la batalla poética -muy incompleto todavía- permite hacer generalizaciones, la decantación de estas posiciones fluctuantes, más proclives a la tesis del arte por el arte o a la del realismo trascendente que a la del arte docente, en beneficio del realismo docente o novela de tesis se debió en gran medida a dos factores: al impacto en el debate de las primeras grandes novelas de tesis, y muy especialmente de *El escándalo* (1875) y de *Gloria* (1876-77), y a la radicalización del debate por parte de P. A. de Alarcón y C. Nosedal.

Del primer factor tenemos una buena muestra en la evolución de la actitud del joven Alas, desde cuando todavía no se hacía llamar 'Clarín' y sí 'Zoilito' y reseñaba en *El Solfeo* la aparición de una de las primeras novelas de tesis, *La novela de Luís* (1876), de S.de Villarminio, acerca de la cual comentaba: "Yo no niego la profundidad y grandeza de esta doctrina, mas sí digo, que es peligroso fundar en ella el interés de una novela [...] nadie negará al autor cualidades poco comunes de pensador, y yo, singularmente, hallo en su libro infinidad de ideas que profeso y adoro con entusiasmo; mas no por esta simpatía he de ocultar la verdad, o lo que yo entiendo como tal: "La novela de Luís" empieza por no ser una novela; pero es un libro que puede enseñar mucho al que lea sus páginas" (cifr.J.F.Botrel, ed.1972, 53). Cuando reseñó *El buey suelto* (1878) tuvo por fuerza que constatar que unos ("El señor Pereda") y otros ("los krausistas") coincidían en escribir novelas "de las llamadas ahora tendenciosas", por lo que se sintió obligado a reconocer que "el arte *docente* es un modo legítimo, entre otros, del arte", y lo es tanto para los liberales como para los conservadores ("Tamayo", en *Solos*), tanto más cuanto que el público exigía este tipo de novelas tendenciosas de asunto religioso^[24]. Pese a este reconocimiento Clarín no dejó nunca de insinuar sus reticencias^[25]. Probablemente, en estos últimos años de la década de los 70, a Clarín le interesaba más la teorización de una poética realista acorde con la dialéctica hegeliana de lo particular y lo esencial, de lo ideal y lo sensible, una poética realista compatible con el idealismo estético, no materialista en suma, en la línea de aquel magistral artículo sobre *El buey suelto*: "El realismo, el legítimo [...] retrata fielmente lo individual, sin afeites ni postizos; pero retrata aquello que es característico, representativo, típico"^[26]. Sin embargo el curso de sus ideas, como el de las de M. de la Revilla, fue profundamente afectado por la irrupción de las novelas de Galdós, a partir sobre todo de *Gloria*, cuya doble reseña en la *Revista Europea* y en *El Solfeo*, en febrero de 1877, marcó un hito en la evolución literaria de Clarín: "la novela *tendenciosa* o filosófica, o como se quiera, es ahora en nuestro país de gran oportunidad", y lo es porque a través de ella, "de este florecimiento de la novela entre nosotros" algunos autores "han emprendido la meritoria empresa de remover y conmover la conciencia nacional", despertando en el pueblo español "los dormidos gérmenes del pensamiento reflexivo de un sueño de siglos". Clarín historia en sus reseñas el proceso de la novela española de implicaciones filosóficas y conflicto religioso: comenzó con *El escándalo*, siguió con *Pepita Jiménez*, alcanzó su culminación con *Doña Perfecta* y *Gloria*. Clarín entronca entonces con las ideas expuestas en su célebre y ya citado artículo sobre "El libre examen y nuestra literatura presente", con la exaltación del "positivo progreso" de nuestras letras gracias a "la benemérita influencia del pensamiento libre", pero

al hacerlo superpone el debate ideológico al estético, y asume la novela como vehículo de las ideas de progreso y el *arte docente* como el lugar de su conflictivo encuentro con las ideas de pasado^[27].

El segundo factor, la apocalíptica arremetida de P.A.de Alarcón, en su discurso de ingreso en la Academia (1877), contra el arte por el arte, y su consecuente apología de un arte docente, tuvo por efecto la descalificación de las tendencias esteticistas, asociadas por Alarcón a posiciones ideológicas disolventes, modernas, internacionalistas, para la mentalidad conservadora, y la convocatoria de todas las energías de esta mentalidad a alinearse militantemente en posiciones de combate, asumiendo una poética al servicio de la moralidad del arte. El revuelo polémico que produjeron sus grandilocuentes andanadas, doblado por el "salvaje ataque" de D. Cándido Nocedal, en su discurso de contestación, contra el arte por el arte, desplazaron por completo el debate en torno a la poética de la nueva novela desde el terreno predominantemente artístico al terreno puramente ideológico. "Con esta lamentable brega terminó un capítulo del debate sobre el realismo, pero el siguiente capítulo comenzó enseguida"(G.Davis, 1969). El 22 de marzo de 1877 Pico de Mirandola, en su crónica de París, mezclaba el comentario de las reacciones francesas a los discursos de Alarcón y Nocedal con la elogiosa noticia del éxito de *L'assommoir*, de manera que los términos del conflicto mismo se iban a trasplantar desde el debate en torno al realismo al debate en torno al naturalismo .

Sin embargo entre uno y otro debate hay una diferencia decisiva. Si en la segunda mitad de los 70, liberales y conservadores se enfrentaron vehementemente sobre la base de una misma poética docente, aceptada más o menos a regañadientes por la inteligencia liberal y esgrimida con entusiasmo por la conservadora, en los 80 el debate ideológico se expresó a través de opciones poéticas alternativas, que pasaron por la aceptación o el rechazo del naturalismo. El debate ideológico continuó igual a sí mismo hasta, por lo menos, los años 90, pero las formas artísticas de su expresión evolucionaron muy rápidamente, de manera que el triunfo de la poética del arte docente fue tan espectacular como efímero.

5. La novela de tesis.

Para B.J.Dendle (1968), como para Clarín^[28], *El escándalo* (1875) fue el hito inicial de la nueva novela "docente" española, de modo que en los años siguientes^[29] se sucedieron toda una serie de novelas que se alinearon a uno y otro lado del espectro ideológico. De un lado quedaron Alarcón, Pereda, Valbuena^[30] o el P. Coloma. Del otro Galdós, Palacio Valdés, Azcárate, Villarminio o Blasco Ibáñez. Las novelas de unos y de otros tomaron por campo de batalla el problema religioso, y éste es su primer dato sorprendente, pues supuso desdeñar otros terrenos posibles desde donde plantear el conflicto, y muy especialmente el político , que habían frecuentado los folletines y que volverían a frecuentar las novelas de principios del XX.

Clarín explicó con contundencia:"La primera filosofía, aun en este aspecto vulgar, es la filosofía de lo absoluto (aunque fuese para negarlo), y así lo han comprendido nuestros buenos novelistas, que por esta razón y otras no menos atendibles y que miran al tiempo actual y a las

condiciones de nuestra raza, han tratado el problema religioso bajo uno u otro aspecto en sus principales producciones [...] La novela modernísima española ha empezado, pues, por donde debía empezar; no ha podido ser más oportuna" (*Galdós*, 1912, 42-43).

Y el propio Galdós se hacía eco en *La familia de León Roch* de la prioridad del debate religioso sobre cualquier otro en la vida cotidiana española: la religión "es un tema planteado en todas partes, dondequiera que hay tres o cuatro hombres, y que tiene el don de interesar más que otra cosa alguna. Este tema, constantemente tratado en las familias, en los corrillos de estudiantes, en las más altas cátedras, en los confesonarios, en los palacios, en las cabañas, entre amigos, entre enemigos, con la palabra casi siempre, con el cañón algunas veces [...] es como un hondo murmullo que llena los aires de región a región, y que jamás tiene pausa ni silencio. Basta tener un poco de oído para percibir este incesante y angustioso soliloquio del siglo." (O.C., *Novelas*, I, 1970, 814).

Al lector frecuentador de la literatura del siglo XIX no puede extrañarle este papel central de la religión y de lo religioso. Fueron no sólo las novelas de tesis, realistas o no, sino también las esteticistas (*Pepita Jiménez*), las naturalistas (*Tormento*, *La Regenta*), las espiritualistas (*Angel Guerra*, *La fe*, *Una cristiana...*), las modernistas (*San Manuel Bueno, mártir*, *Nuestro Padre San Daniel*, *AMDG*, *El convidado de papel...*). La sociedad española vivió intensamente, a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, la pugna por el sometimiento de la Iglesia al régimen liberal (supresión de órdenes religiosas, exclaustraciones del clero regular, abolición de la Inquisición, desamortización de los bienes eclesiásticos), y en la segunda mitad la lucha a favor o en contra del imperio de la Iglesia católica sobre la enseñanza (especialmente la universitaria), el régimen familiar, la condición confesional del estado, o la ideología de la sociedad civil; y de principio a fin de siglo, prolongándose después a lo largo de todo el primer cuarto del siglo siguiente, la inteligencia española se debatió entre el peso de una tradición espiritual católica, la exigencia moderna de un librepensamiento no incompatible con el espíritu religioso^[31], y la proclamación de la muerte de Dios y del reinado del hombre. Fueron en suma los aspectos de un conflicto tan prolongado como decisivo en el desarrollo de la modernidad española, el conflicto de la secularización de la cultura, tanto más universal y traumático cuanto más afectó a las capas más íntimas de la conciencia.

En los años 70, en particular, los escritores entendieron que la suerte del nuevo orden de cosas -en lo político, en lo científico, en lo cultural o en lo social- iba a depender del papel que jugara en él la Iglesia católica, de manera que desde el variado abanico de sus posiciones se lanzaron al debate. En general las posiciones oscilaron entre la herencia del pensamiento reaccionario (J.Herrero, 1970), que en estos años encontró su emblema en el dictamen que dio título al celebrado libro de F. Sardá y Salvany, *El liberalismo es pecado*, y el cristianismo laico, "racional", librepensador de los krausistas, que desde 1867 habían roto con la Iglesia católica, y que en 1876, con la *Minuta de un testamento*, de G. de Azcárate, sacaban a la palestra de la novela su programa religioso.

El enfrentamiento entre novelistas de uno y otro signo no se limitó sin embargo a la cuestión religiosa, sino que entretejió en ella, o contempló a través de ella, otros dilemas centrales del debate ideológico contemporáneo: libertad y orden, revolución y reacción, presente y pasado, ciudad y campo, progreso y tradición, costumbres y uniformización cultural, ciencia y creencia, burguesía y

nobleza (o hidalguía), etc. Observaba Dendle (1968), en uno de los pocos estudios sobre el tema con ambición de panorámica¹³²¹, que la defensa de la religión por los novelistas católicos apenas sí tenía que ver con la religión en sí misma, que era más bien la apología de una sociedad amenazada de extinción, y observaba también que estos novelistas volvieron nostálgicamente la mirada hacia atrás, hacia lo que ellos creían la verdadera España, pues la surgida tras la revolución les parecía una ruptura con los valores y las tradiciones de la raza, la entronización de unos modos de vida que no se correspondían con nuestro modo de ser y que fueron considerados como radicalmente negativos. "The Catholic attitude can only be described as one of fear: fear of the present, fear of the city, fear of the alien ideas"(93). Por ello buscaron la España eterna, su España, no sólo en el pasado, como los románticos, sino en el campo, en las sociedades rurales, donde el tiempo se había detenido y los males de la civilización no habían degradado todavía la vida. Así apareció la novela regional y , con ella, esa sensación de intemporalidad tan frecuente en la lectura de Alarcón e incluso en la de Pereda. El mal llegaba de fuera, era forastero (como los héroes de Galdós y los antihéroes de Pereda), arraigaba en la gran ciudad, su discurso se abanderaba en la cultura y en la ciencia, culpables del más grave de los pecados modernos, el de la soberbia del hombre liberal que se sintió capaz de someter a duda racional los valores de la fe, la confianza en la divinidad como principio absoluto de la vida, provocando con ello el desmoronamiento revolucionario del sistema social secular. Por eso la réplica no podía consistir más que en la intolerancia hacia el discurso liberal y en la proclamación de la fe cristiana por encima de la razón. Aun así las novelas de tesis catolicistas se caracterizaron por un profundo pesimismo y por una actitud pasiva ante el futuro de España, invadida por la impiedad: "An outstanding scene of Pereda's *Don Gonzalo* is that in which Don Román crosses his arms and passively watches the forces of barbarism destroy the most idyllic of Catholic villages" (94). Ciertamente que el diagnóstico de Dendle se acopla mejor al primer Pereda que a ningún otro novelista, y que no podría decirse del exultante Alarcón de *El escándalo*, y aun menos del desengañado de *La pródiga*, lo que se enuncia como actitud general de los novelistas católicos, pero incluso con ciertas restricciones -en general la actitud conservadora, por muy agresiva y militante que se mostrara fue una actitud esencialmente a la defensiva, a la contra, de resistencia ante los embates de las fuerzas destructoras del cambio y de la anarquía social que traían los nuevos tiempos- sirve de adecuado contraste a la actitud de los novelistas liberales, que según Dendle se recrean en representar héroes que trabajan para el futuro y que luchan por una nueva sociedad de fraternidad y justicia social. "Anticlerical novelists are not hostile to religious values", sino al simulacro y la hipocresía de una vida religiosa sin sentimientos religiosos, a la utilización de la religión por las fuerzas inmovilistas. Los católicos de sus novelas carecen de amplitud de miras y del sentido de la caridad. Los personajes liberales son, en cambio, todo generosidad y amplitud de espíritu. Si la Iglesia es sinónimo de oscurantismo, fanatismo, intolerancia, la educación ha de ser el fundamento para la edificación de una nueva España. Los novelistas anticlericales se conciben a sí mismos como misioneros, evangelizadores, que llevan la luz allí donde sólo existe la oscuridad y la podredumbre moral. Se respira en sus novelas un utopismo de cariz igualmente religioso: la caridad, el amor al prójimo, la benevolencia, la tolerancia, la rectitud moral...son los valores que ponen en juego (Dendle, 1968, 95 ss). Ciertamente que muchas de estas novelas -y entre ellas las tres grandes

novelas galdosianas de esta época- tienen un desenlace altamente dramático, que parece desmentir esta visión cargada de futuro de la mentalidad liberal, hasta el punto de que un excelente conocedor del pensamiento krausista como J. López Morillas interpreta las novelas de tesis galdosianas en base al fracaso de los proyectos reformadores de sus protagonistas, aplastados por la tiranía de "la vida, siempre ganosa de imponer su sinrazón, su frenesí, su desmesura; siempre capaz de descoyuntar cualquier armazón racional con que se pretende aprisionarla y enderezarla a la plenitud y a la perfección" (1972,118). Por ello el gesto ideológico de estas novelas es fundamentalmente pesimista: "La visión galdosiana de la vida es pesimista precisamente por ser histórica" (34). Sin embargo no veo una contradicción insuperable entre la constatación del fracaso de Pepe Rey, Daniel Morton o León Roch y la esperanza en el programa moral y cultural que ellos representan. Al margen de que toda una serie de factores eminentemente personales de estos personajes, diseñados como prototipos ideales pero analizados narrativamente en sus insuficiencias -es el triunfo del realismo galdosiano frente a la propia ideología-, permiten comprender su fracaso como un fracaso en parte personal, todos ellos tropiezan con la realidad histórica de España, una realidad sobre cuyas condiciones culturales Galdós no se hacía muchas ilusiones. Y sin embargo su fracaso no pone en entredicho el programa que ellos representan, un programa de modernización tecnológica y cultural de España, de tolerancia religiosa, de libertades, de trabajo y prudente administración, de orden y economía productiva, de ciencia y reeducación de la mujer, de domesticidad burguesa...El Galdós de esta época creía como intelectual que no había otro camino, por mucho que en él se acumulasen los fracasos históricos^[33].

Pero tanto en el caso de las novelas liberales como en el de las conservadoras el novelista responde a una actitud trascendente, según la cual el hombre está en el mundo respondiendo a un propósito superior. De ahí que todo cuanto ocurre tenga una proyección a esferas superiores de significación: la Historia, la Metafísica, la Moral, y que personajes, objetos y situaciones se recubran de valor simbólico, alegórico incluso, por su unilateralidad. Para los novelistas católicos los acontecimientos responden a los designios indescifrables de la Providencia, para los liberales la historia refleja la larga y contrariada marcha de la humanidad hacia una sociedad más perfecta. Para ambos hay un sistema moral de validez absoluta desde el que el individuo es juzgado y clasificado, y dentro del cual los acontecimientos componen un orden rotundo y cobran un sentido inapelable. De ahí que los personajes resulten inevitablemente buenos, malos o víctimas de unos y de otros (las jóvenes de Galdós: Rosarito, Gloria...), y los acontecimientos beneficiosos o perjudiciales para la causa del novelista y de su lector adicto. Ello ha llevado a plantearse a la crítica contemporánea si se puede hablar de realismo en estas novelas. Escribía G.Torrente Ballester (1961, 89), aludiendo a las protestas de realismo de estos novelistas: "En el fondo, estos positivistas, estos observadores, son terribles ideólogos, liberales o reaccionarios, y de la ideología sacan el metro de medir las conciencias". López Morillas (1956, 137-138) hablaba del "despotismo de las ideas" como característica fundamental del período 1870-1880: "Por eso no parece muy adecuado el calificativo de "realista" [...] Si bien se mira es todo lo contrario, por su intención al menos: es una novela "idealista" [...] Sólo después de 1880 [...] puede hablarse con propiedad de una novela "realista"". Y C. Barja(1925) llegó hasta el extremo de negar a *Doña Perfecta* la condición de novela: "¿Una

novela? Es una idea, una tesis, y ni siquiera una idea ni una tesis: es una pasión lo que Galdós novela, una pasión tan fanática como la de un católico intransigente".

Hay bastante exageración en algunas de estas opiniones, que confunden el mayor o menor grado de didactismo con el mayor o menor grado de mimesis novelesca. Sea cual sea el peso de la ideología en estas novelas -y es mucho- no extingue en absoluto la voluntad de referencia a lo real-cotidiano por medio de mecanismos novelescos, ni la forja de un lenguaje funcional al servicio de una mimesis lo más diáfana posible, ni la reapropiación de los procedimientos descriptivos del costumbrismo, ni la implicación de los asuntos en la historia contemporánea, ni -sobre todo- la elaboración de conflictos entre personajes que venían a traducir novelescamente los conflictos de la sociedad liberal. No existe ningún realismo garantizado contra las "deformaciones" de la ideología propia, sencillamente porque ésta es inevitable: la realidad no se contempla nunca a sí misma en la novela, y la imagen de la realidad que toda novela realista nos transmite es una imagen perspectivizada, elaborada desde una determinada posición en la realidad, la del autor. Otra cosa, completamente distinta, es el énfasis, la dosis de explicitación, de injerencia, de autoridad que el novelista se concede a sí mismo sobre su mundo novelesco: de ello depende su grado de didactismo, pero si se cumplen las otras condiciones de la mimesis realista, de ello no depende su grado de realismo. Por ello al hablar de estas novelas prefiero hablar de "realismo abstracto", como hace J. Casaldueiro (1943) o, en todo caso, y como hacían los contemporáneos, de un "realismo docente".

Es cierto, sin embargo, que algunas de las novelas de tesis no son propiamente realistas, y no lo son no por su didactismo sino por su insuficiente compromiso con la representación de lo real. Habría que contar entre ellas con aquellas novelas de tesis en las que, como en *La Fontana de Oro* (1870) o en *El escándalo* (1875) y *El niño de la bola* (1880), es más poderosa la herencia del folletín romántico que un apenas esbozado realismo, como habría que contar con aquellas otras que despliegan novelescamente el esquema costumbrista, a la manera del primer Pereda en *Los hombres de pro* (1872) o *El buey suelto* (1878), así como con las novelas de un realismo ameno, esteticista, a lo Juan Valera, o como con alguna novela muy vinculada a la tradición narrativa dieciochesca, de estructura eminentemente didáctica, como la *Minuta de un testamento* (1876)^[34], carente en gran medida de materia novelesca concreta, de situaciones, de acción, de personajes por medio de los cuales llevar a cabo la operación de la mimesis, y reducida al discurso monocorde, didactizante y abstracto de un solo personaje, o como su "hermana gemela" -Menéndez Pelayo dixit- *La novela de Luís* (1876), de S. de Villarmino^[35]. Compitiendo con estas otras variantes novelescas de una poética tocada por un propósito ideológicamente polémico, las novelas realistas de tesis empiezan a definir una fórmula precisa con *Doña Perfecta* (1876), fórmula que manifiestan como propia *Gloria* (1876-77), *La familia de León Roch* (1878), *Doña Luz* (1879) -en este caso con los matices propios de la poética de Valera-, *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), *De tal palo tal astilla* (1880), *Marta y María* (1883), y que alcanza sus últimos flecos, ya muy mezclados de otros elementos, con *Pequeñeces* (1890), *Una cristiana* y *La prueba* (1890), o con las llamadas "novelas sociales" de V. Blasco Ibáñez, de *La catedral* (1903) a *La horda* (1905), con especial marca de origen en *El intruso* (1904)^[36]. Quiere ello decir que el componente realista no estuvo tan generalizado, en la novelística de los 70, como el componente tendencioso o el de historia

contemporánea.

La novela realista de tesis fue, por consiguiente y en sentido estricto, la fórmula novelesca que acabó por imponerse como más apta para expresar las necesidades estéticas del período, necesidades compuestas de realismo, exigencia de utilidad moral -y social- del arte, debate ideológico y posicionamiento ante la transformación histórica de España. Pero se impuso también por la decisión con que la impulsaron los novelistas más dotados de la época - decisión que fue bastante más clara en ellos que en los críticos, especialmente en los liberales-, novelistas que, todos ellos, habían comenzado su obra en otra línea de trabajo: Pereda en el costumbrismo, Alarcón en el folletín, y por encima de todos Galdós, que pasaría del folletín histórico-tendencioso (*La Fontana de Oro* (1870), *El audaz* (1871)), la novela fantástica (*La sombra* (1870)) o los primeros episodios nacionales (1873-75), a la novela realista de tesis con *Doña Perfecta* (1876). El influjo de Galdós arrastraría tras sí a otros novelistas del espectro ideológico liberal, y hasta el mismo Valera se sentiría tentado.

Entendemos pues por novela realista de tesis un "género histórico", con un código narrativo propio: estructura compositiva cerrada y trascendente, modalización autoritaria, lector pasivo y adicto, inventario limitado y preciso de conflictos -con centro en el conflicto religioso y ramificaciones en los otros dilemas citados-, prototipos de personajes portadores de valores ideológicos, morales, históricos y hasta metafísicos, cuadros de circunstancias espacio-temporales abstractos -en Galdós, en Alarcón- o simbólico-costumbristas-en el caso de Pereda, etc Este género narrativo respondió a las necesidades expresivas de un contexto histórico determinado por la Revolución de 1868 y la Restauración de 1875, especialmente en el terreno cultural y religioso, y por las actitudes ideológicas que participaron en el conflicto estético (en un cierto nivel: absolutistas partidarios del Antiguo Régimen, y conservadores y liberales de distinto matiz del Nuevo Régimen; en otro nivel, católicos y librepensadores). Evidentemente el género tuvo sus precedentes en las novelas de Fernán Caballero y en los folletines de tema social, como tuvo su repercusión en novelas posteriores, pero ni las unas ni las otras respondían al modelo específico definido en estas páginas, y que supuso la primera fase del Realismo español y del llamado "Renacimiento" de la novela española, una fase breve, de pórtico, probablemente necesaria y con toda seguridad intensa.

JOAN OLEZA

UNIVERSIDAD DE VALENCIA

BIBLIOGRAFIA SECUNDARIA CITADA

Andreu A.G. (1982), *Galdós y la literatura popular*. Madrid. SGEL.

Aparici Llanas, P. (1982), *Las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós*. Barcelona. CSIC.

Asún, R. (1988), "Las revistas culturales y la novela: elementos para un estudio del realismo en España", en Y. Lissorgues, ed.(1988, 75-89).

Barja, C. (1925), *Libros y autores modernos*. Madrid. Rivadeneyra.

- Beyrie, J. (1980), *Galdós et son mythe. Liberalisme et Christianisme en Espagne au XIXème siècle*. Paris. Champion. 3 vols.
- Bly, P. A. ed, (1988), *Galdós y la historia*. Ottawa. Ottawa Hispanic Studies.
- Bonet, L. ed. (1971), *Benito Pérez Galdós: Ensayos de crítica literaria*. Barcelona. Edicions 62.
- Botrel, J.F. ed.(1972), *L.Alas: Preludios de "Clarín"*. Oviedo. IEA.
- Botrel, J.F. (1984), "Antonio de Valbuena y la novela de edificación (1879-1903)", *Tierras de León*, Nº55.
- Brown, R.F. (1953), *La novela española, 1700-1850*. Madrid. Dirección General de Archivos y Bibliotecas.
- Casalduero, J. (1943), *Vida y obra de Galdós*. Madrid, Gredos.
- Correa, G.(1962), *El simbolismo religioso en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid. Gredos .
- Davis, G. (1969), "The Spanish Debate over Idealism and Realism before the Impact of Zola's Naturalism", *PMLA*, 84, 1649-1656.
- Dendle, B.J. (1968), *The Spanish Novel of Religious Thesis, 1876-1936*. New Jersey. Princeton U.P. y Madrid, Castalia.
- Devlin, J. (1966), *Spanish Anticlericalism: A Study in Modern Alienation*. New York. Las Américas.
- Eoff, Sh. H. (1940-41), "The Spanish Novel of 'Ideas': Critical Opinion (1836-1880)" *PMLA*, 55, 531-558.
- Fernández Montesinos, J. (1955), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid. Castalia.
- Fernández Montesinos, J. (1960), *Costumbrismo y novela*. Madrid, Castalia.
- Fernández Montesinos, J. (1968), *Galdós, I*. Madrid. Castalia.
- Ferreras, J.I. (1972), *La novela por entregas. 1840-1900*. Madrid. Taurus.
- Fischer, E. (1959). *La necessitat de l'art*. Barcelona. Península, 1967.
- García Barrón, C. (1982). "Manuel de la Revilla, crítico literario", en R. Johnson y P.C.Smith, eds. *Studies in Honor of José Rubia Barcia*. Lincoln. Univ. of Nebraska.
- Gilman, S. (1981). *Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887*. Madrid. Taurus. 1985
- Goldmann, L. (1967), *Para una sociología de la novela*. Madrid. Ayuso.
- González Herrán, J.M.(1983). *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Ayuntamiento-Eds. de Librería Estudio.
- Hauser, A. (1951), *Historia social de la literatura y el arte*, II, Madrid, Guadarrama,1964.
- Herrero, J. (1963), *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*. Madrid. Gredos.
- Herrero, J. (1970), *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*. Madrid. Edicusa.
- Lissorgues, Y. (1983), *La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas (Clarín) -1875-1901*. París. Eds. du CNRS.
- Lissorgues, Y. ed. (1988), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona. Anthropos.
- López Jiménez, L.(1977), *El naturalismo y España. Valera frente a Zola*. Madrid, Alhambra.
- López Morillas, J. (1956), *El Krausismo español*. Méjico. Fondo de Cultura Económica.
- López Morillas, J. (1972), *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*. Barcelona. Ariel.

- Lukacs, G. (1948), *Essays über den Realismus*. Berlín. Aufbau. Reproducido en *Probleme des Realismus*. Berlín, Aufbau. 1955.
- Lukacs, G. (1952), *Balzac und der französische Realismus*. Berlín. Aufbau.
- LLorens, V. (1968), "Galdós y la burguesía", *Anales Galdosianos*, III, 51-59.
- Medina, J.T. (1979), *Spanish Realism: The Theory and Practice of a Concept in the Nineteenth Century*. Potomac. Maryland: José Porrúa Turranzas.
- E. Miralles (1979), *La novela española de la Restauración (1875-1885): sus formas y enunciados narrativos*. Barcelona. Puvill.
- Miranda, S. (1982), *Religión y clero en la gran novela española del siglo XIX*. Madrid. Pegaso.
- Oleza, J. (1976), *La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología*. Valencia. Bello. Reeditada en Barcelona. Laia. 1984.
- Percival, A. (1985), *Galdós and his Critics*. Toronto. Univ. of Toronto Press.
- Pérez Gutiérrez, F. (1975), *El problema religioso en la generación de 1868*. Madrid. Taurus.
- Pérez Gutiérrez, F. (1988), *Renan en España*. Madrid. Taurus.
- Regalado García, A. (1966), *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*. Madrid. Insula.
- Ricard, R. (1959), *L'evolution spirituelle de Pérez Galdós*. Paris. Institut des Hautes Etudes de l'Amérique Latine.
- Rodgers, E. (1988), "Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós", en P. A. Bly ed. (1988, 35-48).
- Rodríguez Puértolas, J. (1975), *Galdós: Burguesía y revolución*. Madrid. Turner.
- Rogers, D. ed. (1973), *Benito Pérez Galdós*. Madrid. Taurus, "El escritor y la crítica".
- Román, I. (1988). *Historia interna de la novela española del siglo XIX. II. La novela realista*. Sevilla. Alfar
- Romero, L. (1976), *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid. Fund. Juan March-Ariel.
- Ruiz Ramón, F. (1964), *Tres personajes galdosianos: Ensayo de aproximación a un mundo religioso y moral*. Madrid.
- Shoemaker, W.H. (1951), "Galdós' Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario". *HR*, XIX, 204-237.
- Shoemaker, W.H. (1967), "Sol y sombra de Giner en Galdós", en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, II, Madrid, Castalia, 213-25.
- Shoemaker, W.H. (1988), *God's Role and his Religion in Galdós' Novels: 1876-1888*. Valencia. Albatros-Hispanofila.
- Sotelo, A. (1988), "Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla", en Y. Lissorgues ed. (1988, 515-532).
- Torrente Ballester, G.(1961), *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid.Guadarrama. 2ª ed. 1965.
- Villacorta, F. (1980), *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1868-1931*. Madrid. Siglo XXI.
- Ynduráin, F.(1970), *Galdós, entre la novela y el folletín*. Madrid. Taurus.
- Zavala. I.M. de, (1971), *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Salamanca. Anaya.

Zavala, I.M. de, (1976), "El triunfo del canónico: teoría y novela en la España del siglo XIX (1800-1875)", en VVAA, *Teoría de la novela*, Madrid. SGEL. 39-139.

APENDICE BIBLIOGRAFICO

Complementariamente a la bibliografía de conjunto citada debe consignarse aquella otra bibliografía crítica específica sobre los más característicos novelistas del período y sus novelas de tesis,

1. Benito Pérez Galdós.

Siguen siendo de utilidad imprescindible para la primera etapa novelística de Galdós algunos de los estudios más generales sobre su obra, muy especialmente los ya clásicos de J. Casaldueiro (1943, y ediciones posteriores), G. Correa (1962) y J. Fernández Montesinos (1968), a los que habría que añadir los también citados de J. Beyrie (1980), F. Pérez Gutiérrez (1975), para el análisis de la ideología religiosa, I. Román (1988) por su revisión de la modalización narrativa, y P. Aparici Llanas (1982), prácticamente el único trabajo globalizador sobre la novela galdosiana de tesis. También afectan a este período, aunque de manera menos especializada, obras como:

G. Correa (1977), *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*. Madrid. Gredos.

R. Gullón (1966), *Galdós, novelista moderno*. Madrid, Gredos.

W.T.Pattison (1954), *Galdós and the Creative Process*. Minneapolis. Un. of Minnesota Press.

La recepción contemporánea y una revisión de la crítica galdosiana sin inventario general bibliográfico, mejor informada de la bibliografía norteamericana que de la europea y ordenada de manera fatigosa para el lector, aunque seria, puede encontrarse en la obra citada de A. Percival (1985).

Para las ideas literarias del joven Galdós son útiles L. Bonet (1971) y W.H.Shoemaker (1979), *La crítica literaria de Galdós*. Madrid. Insula.

De *La Fontana de Oro* ha hecho una breve reseña bibliográfica P.A.Bly en la introducción a su trabajo ya citado de 1988, y cuenta esta novela con algunos estudios destacados, aunque sigue faltando una edición crítica actualizada:

J. Gimeno Casaldueiro (1978), "Los dos desenlaces de *La Fontana de Oro*: : origen y significado", *Anales Galdosianos*, Anejo, 1978, 55-69.

G.Gullón (1976), "Tanteos en el arte de novelar, *La Fontana de Oro* ", *CHA*, 317, 374-83.

W.T.Pattison (1980), "*La Fontana de Oro*. Its Early History." *Anales Galdosianos*, XV, 5-10.

M.C.Petit (1972), *Galdós et 'La Fontana de Oro': genèse de l'oeuvre d'un romancier*. Paris. Eds. Hispano-Américaines.

Sin duda es *Doña Perfecta* la novela de esta época con una mayor y más rica bibliografía, que cuenta incluso con un repertorio especializado (H.C.Woodbridge (1976), "A Selected Annotated Bibliography of *Doña Perfecta*", *Anales Galdosianos*, XI, 91-100), con una edición crítica moderna (la de R.Cardona (1982), Madrid, Cátedra) y con un número casi monográfico de los *Anales Galdosianos*, el de 1976. Destacamos, con más ánimo de selección que de exhaustividad:

R.Cardona (1976), "El manuscrito de *Doña Perfecta*: una descripción preliminar", *Anales*

Galdosianos, XI, 1976, 9-13.

V.A. Chamberlin (1980), "*Doña Perfecta*: Galdós' Reply to *Pepita Jiménez*". *Anales Galdosianos*, XV, 11-21.

V.A. Chamberlin y J. Weiner (1971), "*Doña Perfecta* y *Padres e hijos* de Turgueneff: dos interpretaciones del conflicto entre generaciones", *PMLA*, LXXXVI. Reproducido en D. Rogers ed. (1973, 231-243).

D. Estébanez Calderón (1979), "*Doña Perfecta*, de Benito Pérez Galdós, como novela de tesis", *BBMP*, LV, 107-46.

L. Fontanella (1976), "*Doña Perfecta* as Historiographic Lesson", *Anales Galdosianos*, XI, 59-69.

S. Gilman (1949), "Las referencias clásicas de *Doña Perfecta*: tema y estructura de la novela", *NRFH*, III, nº 4, 353-62. Reproducido en S. Gilman (1981).

S. Gilman (1976), "Novel and Society: *Doña Perfecta*", *Anales Galdosianos*, XI, 1976, 15-27.

G. Gullón (1990), *La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal*. Amsterdam. Atlanta.

R. Gullón (1970), *Técnicas de Galdós*. Madrid. Taurus.

C.A. Jones (1959), "Galdós' Second Thoughts on *Doña Perfecta*", *MLR*, LIV, 4, 570-73.

R. López Landy (1979), *El espacio novelesco en la obra de Galdós*. Madrid. Eds. Cultura Hispánica del CIC.

G. Pozzi (1990), *Discurso y lector en la novela del XIX (1834-1876)*. Amsterdam. Atlanta.

J. Schraibman (1960), *Dreams in the Novels of Galdós*. New York.

B. Varela Jácome (1974), *Estructuras novelísticas del siglo XIX*. San Antonio de Calonge: Hijos de José Bosch.

J.E. Varey (1971). *Pérez Galdós: Doña Perfecta*. Grant & Cutler y Tamesis Books. Critical Guides.

A. Zahareas (1976), "Galdós' *Doña Perfecta*: Fiction, History and Ideology", *Anales Galdosianos*, XI, 29-58.

Gloria carece de edición crítica puesta al día y ha suscitado tal vez un número menor de trabajos pero algunos de ellos, relacionados con aspectos muy concretos, presentan un notable interés, tales como el del tratamiento del tema judío o el de la génesis, área de trabajo en la que la reconstrucción de *Rosalía*, por A.E. Smith, ha venido a esclarecer en profundidad nuestro conocimiento de las "etapas preliminares" de *Gloria* y del trabajo de Galdós, así como de las diferentes opciones estéticas entre las que se debatía en esta época.

B.J. Dendle (1980): "Perspectives of Judgement: A Reexamination of *Gloria*", *Anales Galdosianos*, XV, 23-43.

T.H. Lewis (1979), "Galdós' *Gloria* as Ideological *Dispositio*", *MLN*, 94, 258-82.

W.T. Pattison (1979), *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de Gloria*. Barcelona, Puvill editor.

R. Ricard (1977), "Un imbroglio chronologique: la genèse de *Gloria*", *Mélanges offerts à Ch.V. Aubrun*. Paris. Eds. Hispaniques, II, 205-10.

E.J. Rodgers (1966), "Religious Conflict and Didacticism in *Gloria*", *Anales Galdosianos*, I, 39-51.

S.E. Schyfter (1978), *The Jew in the Novels of Benito Pérez Galdós*. London. Tamesis Books.

A.E. Smith ed. (1983), *Benito Pérez Galdós: Rosalía*. Madrid. Cátedra.

Respecto a *La familia de León Roch*, la novela en la que se inicia la transición hacia las

llamadas "novelas contemporáneas", obtuvo probablemente una mayor resonancia entre la crítica contemporánea que en la del siglo siguiente. Falta una edición crítica actualizada.

H. Ch. Berkowitz (1934), "Galdós and Giner: a Literary Friendship", *The Spanish Review*, I, nº 2, 64-8.

G. Feal (1976), "El doble fracaso de León Roch a la luz de sus sueños", *Anales Galdosianos*, XI, 119-27.

J.Kronik (1978), "Galdós and the Grotesque", *Anales Galdosianos*, Anejo, 39-59.

M.G.Krow-Lucal (1980), "Un faccioso más y León Roch : fin y nuevo comienzo", *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas,I, 170-180.

J. López Morillas, (1968), "Galdós y el krausismo: *La familia de León Roch* ", *RO*, nº60 , 331-57. Reproducido en J.López Morillas (1972).

A. Rodríguez (1967), *Aspectos de la novela de Galdós*. Almería. Artes Gráficas.

F. Ynduráin (1980), "Lo 'cursi' en la obra de Galdós", *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, I, 266-82.

2. Pedro Antonio de Alarcón.

A la utilidad que continúan teniendo las *Obras completas*, Madrid, Ediciones Fax, 1943, con prólogo de L. Martínez Kleiser y biografía de M. Catalina, más por su acumulación de materiales que por su preparación o estudio, hay que añadir en los últimos años una serie de ediciones críticas que han remozado los textos de Alarcón, sobre todo sus cuentos y novelas cortas. De las novelas que aquí nos interesan el lector puede encontrar ediciones comentadas de *El escándalo*, por M. Baquero Goyanes (1973), Espasa-Calpe, "Clásicos Castellanos", 2 vols, y por J.B.Montes (1986), Madrid, Cátedra, y de *La pródiga*, por A.Navarro González (1975), Madrid, Editora Nacional. Un reciente número monográfico de *Insula*, nº 535, 1991, preparado por R. de la Fuente, aporta una útil puesta al día. Como estudios sobre sus novelas de tesis, además de los reseñados previamente con carácter general, entre los que son especialmente útiles B.J.Dendle (1968), F. Pérez Giménez (1975), e I. Román (1988), cabe citar:

J.L.Calvo Carilla (1991), "*La Pródiga: entre Romanticismo y fin de siglo*", *Insula*, 535.

C. de Coster (1977), *Pedro Antonio de Alarcón*, Boston, Twayne.

J. Fernández Montesinos (1955), *Pedro Antonio de Alarcón*. Zaragoza (ed. renovada en Madrid, Castalia, 1977).

R. de la Fuente (1991), "Pedro Antonio de Alarcón, el impresionable", *Insula*, 535.

F. Liberatori (1981), *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*. Napoli. Istituto Universitario Orientale.

I.J.López (1985), "Alta comedia, realismo y novela en Alarcón", *Anales de Literatura Española*, Univ. de Alicante, 4, 197-215.

I.J.López (1991), "Alarcón y la 'Guerra del silencio': en torno a la recepción crítica de *El Capitán Veneno*", *Insula*, 535.

A. Soria Ortega (1951), "Ensayo sobre Pedro Antonio de Alarcón y su estilo", *BRAE*, XXXI, 45-92.

3. José María de Pereda.

Las novelas de tesis de Pereda, como las de Alarcón, pueden consultarse bastante más cómodamente que las de Galdós, pues además de las dos compilaciones clásicas de Obras Completas (Menéndez Pelayo (1884-1906), en Madrid, Tello, 17 vols, y J.M^a de Cossío(1934), en Madrid, Aguilar, en 2 vols. a partir de 1959), se encuentran en el mercado las *Obras Completas* dirigidas por A.H.Clarke y J.M. González Herrán. El tomo IV, Santander, Tantín, 1991, edición de A.H.Clarke, contiene *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (introducción y notas de E.Miralles) y *De tal palo tal astilla* (introd. y notas de E. Rodgers). El lector cuenta asimismo con una edición preparada por J. Casaldueño (1976) de *De tal palo tal astilla*, Madrid, Cátedra, y un reciente número semimonográfico de la revista *Insula* , nº 547-548, 1992, que propone una puesta al día sobre la obra del escritor montañés. Entre los estudios de carácter general cabría destacar, además de B.J. Dendle (1968), F.Pérez Gutiérrez(1975) e I. Román (1988):

L.Bonet (1983): *Literatura, regionalismo y lucha de clases*. Barcelona. Univ. de B.

L. Bonet (1985): "Pereda y el naturalismo: rastreo de una polémica con Felipe Benicio Navarro", en J.M.González y B.Madariaga eds (1985, 159-196).

L. Bonet (1992), "José María de Pereda, en la lejanía", *Insula*, nº 547-548.

J. le Bouill (1976), "El propietario ilustrado o patriarca en la obra de Pereda", en *La cuestión agraria en la España Contemporánea*. Madrid, Edicusa, 311-328.

J. le Bouill (1985), "La recepción ideológica y estética de una novela en España en 1879: *Don Gonzalo González de la Gonzalera* de Pereda", en J.M. González y B. Madariaga eds. (1985)

J. Fernández Montesinos (1969), *Pereda o la novela idilio*. Madrid. Castalia.

J.M.González Herrán (1983), *La obra de Pereda ante la crítica literaria de su tiempo*. Santander. Ayuntamiento-Eds. Librería Estudio.

J.M.González Herrán (1992), "Pereda y la novela regional", *Insula* , nº 547-548.

J.M.González Herrán y B. MadariAga eds. (1985), *Nueve lecciones sobre Pereda*. Santander.

F. López de Abiada (1986), "Etnocentrismo, prejuicio y xenofobia en la obra de José María de Pereda: del regionalismo provinciano al paternalismo localista", *BBMP*, LXII, 163-186.

B. Madariaga (1991), *José María de Pereda. Biografía de un novelista*. Santander. Eds. Librería Estudio.

B. Madariaga (1992), "Pensamiento político y xenofobia en Pereda", *Insula* , nº 547-548.

J.C.Mainer (1987), "Costumbrismo, regionalismo, provincianismo en las letras europeas y españolas del siglo XIX", *Actas del II Congreso Mundial Vasco* . Vitoria-Gasteiz, 5-9.

^[1] En los últimos años se ha revisado de forma considerable nuestro conocimiento de la novela dieciochesca, y han comenzado a aparecer estados de la cuestión de carácter global, como el de J.Alvarez Barrientos, *La novela del siglo XVIII*, Madrid, Júcar, 1991. Por otra parte, a partir del clásico J.F.Montesinos(1955) y del documentado R.F.Brown

(1953), se inició la revisión de la novelística decimonónica anterior a 1868. Pero si nuestros conocimientos de la evolución novelística se han incrementado notablemente, ninguna modificación relevante ha sufrido la bien consolidada tesis de que la novela española, tras sus orígenes fulgurantes en el s. XVI y su etapa dorada del XVII, cedió la iniciativa a otros países (Inglaterra y Francia, fundamentalmente) y no recuperó un ritmo novelístico de grandes creaciones y personalidad propia hasta después de 1868.

[2]. Sobre público y editores véanse, además de lo dicho por Montesinos, J.I. Ferreras (1972) y (1973), J.F. Botrel (1974), R. Marrast (1974), y L. Romero (1976).

[3]. Es el caso de novelas como *Los cortesanos y la revolución* (1838), de E. de Tapia, de *Madrid y nuestro siglo* (1845) de R. de Navarrete, de *El tigre del Maestrazgo* (1846-1848) de W. Aytguals de Izco, o de *Los terremotos de Orihuela* (1829), novela esta última encargada directamente por el editor Cabrerizo al escritor para que, bajo la apariencia de novela histórica, se relatara un acontecimiento del mismo año 1829, experimento que Cabrerizo ya realizara en otras ocasiones..

[4]. Análisis que podría extenderse a la agónica lucha de Flaubert con sus propios instintos románticos, al sentimentalismo justicialista de un Dickens o de un Dostoyevski, a la fascinación de Zola por la tragedia ... Y si hablamos del realismo español creo que nadie -o casi nadie- pondría en duda la herencia romántica de Alarcón, que le afecta hasta el punto de convertirlo en uno de los tres paladines -los otros dos son Echegaray y Campoamor- de ese raro fenómeno histórico del postromanticismo literario de la Restauración. Y rasgos románticos son la asimilación del costumbrismo o la añoranza de un Antiguo Régimen patriarcal y bucólico por Pereda, la fascinación del clasicista Valera por las situaciones melodramáticas del folletín romántico, sobre todo en *Las ilusiones del doctor Faustino*, o su afición a las novelas histórico-legendarias, como son románticas también la visión de la naturaleza de D^a Emilia Pardo Bazán o su concepción de un cosmos dominado por fuerzas telúricas. En cuanto a Galdós, se ha señalado frecuentemente la influencia del folletín romántico sobre su primera época, y aún sobre la naturalista (A.G. Andreu, 1982) por mucho que exacerbara sus críticas sobre el género. Lo mismo podría decirse de A. Palacio Valdés, del P. Coloma o del mismísimo V. Blasco Ibáñez.

[5]. No se trata de evoluciones lineales, dentro de las cuales cada fase supone un nuevo avance hacia la meta final, la novela realista. Personalmente me niego a una concepción tan decimonónica como simplificadora. Cada una de estas vías contenía elementos en germen de la futura novela realista, pero en conjunto suponían modelos alternativos al de la novela realista. Montesinos (1960) realizó un análisis ejemplar de la relación contradictoria entre Costumbrismo y Novela, de cuanto en el cuadro de costumbres había de posibilidad novelesca y de cuanto impedía en él la evolución hacia la novela; lo mismo podría hacerse con respecto a las otras dos vías, si las restricciones del espacio de que disponemos no fuesen determinantes.

[6]. **Eliminada:** Este papel, establecido en la época de la Restauración, suponía una explicación "evolucionista" de la génesis de la nueva novela española: del cuadro de costumbres se pasaría, por evolución, a la novela de costumbres y de ésta a la novela "contemporánea". Así lo creía Galdós, por ejemplo. Menéndez Pelayo incorporó al modelo su lectura conservadora, según la cual esta evolución -única vía de acceso a la nueva novela- estaba inextricablemente ligada a la mentalidad tradicionalista, nacionalista, católica de Fernán Caballero. Este modelo explicativo, puesto en cuestión por R.F. Brown (1953) y por J.F. Montesinos (1960), ha sido atacado frontalmente por I.M. de Zavala (1971), para quien la obra de Fernán Caballero sólo se explica si se la entiende como reacción, en nombre del Trono y del Altar, contra el mensaje revolucionario de los folletines, y ello en el período comprendido entre las revoluciones de 1848 y 1854. No se situaría por tanto en el origen del realismo, sino en la contestación al realismo de los folletines. En la interpretación del papel jugado por la obra de Fernán Caballero incide, sin duda alguna, la tesis biográfica de J. Herrero (1963), según la cual el núcleo de las ideas y los textos novelescos de la autora debe retrotraerse al período 1822-1835, en el que ya estaría formada -por influencia de la ideología del padre y de la sensibilidad y los textos de la madre- su concepción artística, si bien sólo posteriormente Cecilia Böhl de Faber le incorporaría la actitud de cruzada contra el folletín social a la manera francesa y su concepto de realismo poético. Subyace a esta cuestión un problema histórico de interés, el de si existe una única vía de avance hacia el Realismo (sea ésta conservadora, por medio del costumbrismo, o progresista, por medio del folletín), o si se dan, por el contrario, diversas vías, y si ésta es la decisión interpretativa que adoptamos, entonces se plantea otra cuestión, la de si entre estas diversas vías existe una relación de acción-reacción, de causa-efecto, o una más laxa de convergencia de propuestas diferentes.

[7]. Dejamos de lado, aquí, motivaciones importantes que hemos tratado en otras ocasiones, tales como la incorporación de la literatura al periodismo (y a través de él a la revolución industrial) y la consecuente impregnación de aquélla por éste (carácter informativo, exigencia de actualidad, proclividad al reportaje, prioridad de lo real sobre lo fantástico, voluntad de mimesis...); para Champfleury, el animador de la revista *Réalisme* y autor del ensayo *Le réalisme* (1857), la conexión de la literatura con la prensa diaria produjo un efecto tan revolucionario como la aplicación del vapor a los usos industriales (cifr. A. Hauser, 1964, II, 251). O tales como el impacto del incremento y la democratización del público lector (por medio del sistema educativo) sobre la novela, que tuvo que adaptarse a expectativas y gustos lectores mucho menos minoritarios y sofisticados que los del tradicional público cortesano.

[8]. Sobre las relaciones entre novela y burguesía en España vid. especialmente V. Llorens (1968), J. Oleza (1976), J. Rodríguez Puértolas (1975), o F. Villacorta (1980).

[9]. Los nuevos novelistas sometieron a una dura revisión crítica la obra y la figura de los folletinistas. Galdós, en especial, muy influido en sus primeras obras por los mecanismos y procedimientos de la novela popular (primeros *Episodios*, *El audaz*, *La Fontana de Oro*), la rechazó tajantemente como literatura ínfima ya desde artículos tan tempranos como los de *La Nación*, de 1865-66 (J.F. Montesinos, 1968; F. Ynduráin, 1970), ratificados por el ya muchas veces citado de 1870 en la *Revista de España*, y la satirizó no sólo por medio de la figura de D. José Ido del Sagrario,

autor de folletines (W.H.Shoemaker, 1951), sino también en parodias narrativas muy tempranas como "La novela en el tranvía" (1871) o "Un tribunal literario" (1872), señaladas por L. Romero (1976). Pero la revisión no sólo fue artística, sino también ideológica: en las nuevas novelas desapareció la problemática obrera, como ha sido reiteradamente señalado por la crítica: "Cuando aparece alguno [obrero], como es el caso de Galdós, está caricaturizado o se simplifica groseramente su ideología", escribe I.M. de Zavala (1971, 184), y evoca la figura de Juan Bou, en *La desheredada*, Más adelante insiste: "cierran los ojos [los nuevos novelistas] a la otra cara de España. La que emerge con la revolución de 1868: la España proletaria, el mundo obrero, las huelgas, el hambre, las revueltas rurales" (187).

^[10]. **Eliminada:** La gran excepción sería Pereda, quien en su antiburguesismo militante no dejó de abordar, sin embargo, los escenarios de la burguesía en novelas como *De tal palo tal astilla*, *Sotileza* o *Pedro Sánchez*. En cuanto a la Pardo Bazán, pertenecía de lleno a ese sector de la aristocracia que supo pactar con la burguesía la dirección de la nueva sociedad, de ahí que sus novelas, y muy especialmente las naturalistas y las espiritualistas asimilen con gran facilidad los puntos de vista de esas "clases medias" de las que hablaba Galdós.

^[11]. "La sociedad presente como materia novelable". Discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción. 1897. En L. Bonet ed. (1971, 173-182).

^[12]. La tesis de la vinculación entre revolución de 1868 y novela realista fue elaborada por los propios contemporáneos y sostenida con especial empeño, en nuestros días, por J. López Morillas (1972, 11): "Una de las hipótesis más tentadoras y menos documentadas en la historia literaria de España es la que atribuye la incubación de la novela moderna al hervor ideológico que surge de la Revolución de Septiembre". Actualmente es tesis consensuada ampliamente.

^[13]. "Don Juan Valera es en el fondo mucho más revolucionario que Galdós, pero complácese en el contraste que ofrece la suavidad de sus maneras con el jugo de su doctrina" ("El libre examen y...", en *Solos*).

^[14]. **Eliminada:** Este artículo es sólo dos años posterior a la aparición de la revista *Le Réalisme*, en París, como observa I.M.de Zavala (1976, 128). Esta misma estudiosa reseña - a veces de forma muy poco precisa- otros alegatos contra el realismo, y lo hace ficha a ficha y año a año, pero su pionero esfuerzo a menudo se desperdicia por la falta de una categorización suficiente de la polémica y de un riguroso deslinde de las posiciones ideológicas y estéticas. Baste recordar, en este sentido, que en su estudio de 1971 Galdós aparecerá como abanderado del *arte por el arte* y Revilla será descrito ocupando simultáneamente posiciones diferentes, cuando no aparentemente contradictorias (vid. especialmente 189 y 193).

^[15]. **Eliminada:** El artículo, ya comentado por Montesinos (1968,I,26), es publicado parcialmente por L.Romero (1976, Ap. X), quien lo sitúa en un contexto más amplio que el del folletín: "el antifolletinismo de Galdós no es sino una actitud general contra la actividad noveladora de los años sesenta y en la que caben desde los folletines, en sentido estricto, hasta las varias tendencias de estilos narrativos." (170).

^[16]. Las reseñas del debate, titulado "Ventajas e inconvenientes del realismo en el arte dramático, y con particularidad en el teatro contemporáneo", aparecieron en la *Revista Europea*, vol.IV (1875), 115-119, 194-199, 273-274, 318-320, 400, 475-479, y han sido glosadas por G.Davis (1969) y M.López (1979).

^[17]. **Eliminada:** La defensa a ultranza del realismo, incluído el del teatro francés, aparece en esta época raramente. Un caso bien notorio es el discurso de J. Alcalá Galiano en el debate de 1876 (Cifr. G.Davis, 1969, 1653-54),

^[18]. Para las ideas literarias de Giner de los Ríos vid. J. López -Morillas (1972).

^[19]. **Eliminada:** Cada vez resulta de una mayor evidencia el influjo del idealismo estético alemán -al margen de la vía krausista- sobre el movimiento intelectual español. Un reciente análisis de E. Rodgers (1988) subraya las diferencias que existen entre la estética de Krause, muy vinculada a la tradición ilustrada alemana, y la de J. Sanz del Río, que se deja impregnar por el historicismo romántico y muy especialmente por las ideas de Schiller y Herder. Por otra parte, "el pensamiento de Herder dejó profunda huella en la teoría literaria de Giner", y ésta a su vez fue determinante para las ideas literarias de Galdós. A esta influencia habría que incorporar, sin duda, la ejercida por Hegel, Fichte o Schelling a través de la Universidad de Madrid, y que es muy patente en el joven Clarín.

^[20]. **Eliminada:** En este sentido es bien conocida la posición reticente de F. Giner de los Ríos sobre *La familia de León Roch*, a la que criticaba estar "toda ella subordinada a un fin moral", no siendo "lícito sacrificar la obra al fin, que aquí tampoco justifica los medios". El artículo de Giner, hoy útilmente reproducido por D.M.Rogers ed. (1979, 257-268) ha sido largamente comentado, entre otros por W.H.Shoemaker (1966) y por A. Percival (1985), quien reseña además las valoraciones críticas que recibieron las novelas de Galdós procedentes del frente krausista.

^[21]. **Eliminada:** La posición de Revilla, siempre muy matizada, se ha visto insuficientemente o mal interpretada con frecuencia, y sin embargo es clave para comprender cómo el pensamiento liberal, formado en el idealismo estético, pudo oscilar desde el arte por el arte hasta el arte docente, con centro en un realismo idealizante y modelos en Cervantes y en el realismo clásico español. En un preciso y bien informado trabajo sobre Revilla y Juan Valera A. Sotelo (1988) ha comprobado la inicial coincidencia poética de ambos en torno a la "novela psicológica", como "tipo ideal de novela contemporánea", en torno a la convicción de la primacía de lo bello sobre lo útil, y en torno a la mutua dependencia de la estética de Hegel. Sin embargo, a partir de 1877-78 se produciría una inflexión en la posición de Revilla que lo acercaría a las posiciones de un realismo docente de signo liberal y lo separaría de un Valera que, por el contrario, se mantendría cada vez -si cabe- más firme en su defensa del arte por el arte. La inflexión de Revilla -que no sería tan poderosa como la de Clarín y que no le permitiría apostar por el naturalismo- se debería en parte a su filiación krausista (el mismo Giner prefería "en igualdad de circunstancias, las obras que hacen pensar, sentir y gozar a las que sólo hacen gozar y sentir", mientras que los krausistas más cercanos estéticamente a Krause y menos a Hegel, como tal vez G. de Azcárate, compartían la herencia ilustrada de un arte vocacionalmente didáctico), pero sobre todo al influjo neo-kantiano y positivista, que compartió con Perojo y Montoro en la experiencia de la *Revista europea*. "Fue aquí donde Montoro,

Revilla y Perojo publicaron los artículos de tan fuerte incidencia periodística, y donde éste daba a conocer los famosos ensayos sobre el movimiento intelectual en Alemania, indicadores de la distancia que mediaba ya respecto al "racionalismo armónico" y de cómo, en adelante, el pensamiento más progresista iba a estar vinculado a los introductores del positivismo, el neokantismo, a spencerianos y darwinistas" (R.Asún, 1988, 80). Sobre las ideas literarias de Revilla vid. también C. García Barrón (1982).

[22]. En su discurso de 1875 en el Ateneo proclamó a los científicos redentores de la humanidad, exigió para el teatro la misión de derrocar el error e instaurar la verdad, y propugnó un realismo capaz de mostrar al público tanto las miserias y vicios sociales como las virtudes que podían remediarlos (G. Davis, 1969, 1654).

[23]. **Eliminada:** Este artículo de Vidart se publicó en la *Revista de España* (1876) y ha sido reproducido, con utilidad para el lector moderno, en I.M.de Zavala (1971, 336-352).

[24]. "La experiencia nos enseña que el público de nuestros días, si aplaude las obras no tendenciosas cuando son bellas, más aplaude las que además *entrañan un grave problema social*, como dicen los redactores filósofos de *La Correspondencia*. Ejemplo, el mismo señor Pérez Galdós, mientras escribió sus *Episodios nacionales*, en que el público, aunque tal vez la hubiera, no advirtió tendencia alguna de enseñanza, sino pura novela descriptiva, no obtuvo todo el buen éxito de que vio después coronados sus esfuerzos cuando se publicó *Doña Perfecta* y *Gloria*" ("*La familia de Roch* (Pérez Galdós)", en *Solos*).

[25]. "Para muchos que trabajan en una reacción, en su principio provechosa, contra el *utilitarismo* en el arte, es mancha que afea no poco la obra bella, la tendencia del autor a demostrar [...] determinadas afirmaciones [...] dicho esto así, y hablando enseguida del fin propio del arte [...] parece como que no hay nada que oponer y que los poetas y demás artistas deben huir para siempre de toda *tendencia* en sus obras" (*ibid*).

[26]. **Eliminada:** La insistencia en esta dialéctica de lo individual concreto y lo ideal trascendente puede encontrarse muy tempranamente en la reseña en *El Solfeo* de *Doña Perfecta* (1876), donde se contrapondrá este "*verdadero realismo*" al realismo materialista ("esos realistas de comestibles") y "a los otros que entienden que la sociedad actual toda es adulterios, incestos y quiebras inmorales" (*Galdós*)

[27]. Pasados los años, Clarín no sólo volvería a sus recelos frente al "arte docente" sino a una franca desautorización: "Yo creo firmemente que esta fórmula del arte por el arte está en cierto modo anticuada, y que si sirvió perfectamente para combatir la literatura didáctica, y también en parte la tendenciosa, no es útil ante los propósitos de las nuevas generaciones artísticas, que rechazan -es claro- la obra *de tesis*, así como suena" (*Nueva campaña*, 1887, 230-31). Ni el mismo Galdós se libraría de esta desautorización, aunque a él se le aplicase de forma amortiguada: "Se puede decir que sus novelas contemporáneas, antes de *La desheredada*, pertenecen francamente al idealismo *tendencioso*" (crítica de *Realidad*, en *Galdós*, 1912, 197).

[28]. **Eliminada:** Clarín parece que no había leído por entonces *La Fontana de Oro* (1870), o al menos no parece haberla registrado en crítica alguna. Sin embargo, si *El escándalo* es novela de tesis, con igual razón, y bastante anterior, lo sería la primera novela galdosiana.

[29]. **Eliminada:** Dendle habla de los cuarenta años siguientes, pero posteriormente extiende la serie hasta *El cura de Monleón* (1936), de Pío Baroja. No podemos estar de acuerdo con una concepción tan "laxa" de la novela de tesis, que la convierte en cajón de sastre donde caben no sólo las novelas de tesis de los años 70, con sus epígonos posteriores, sino también grandes novelas naturalistas como *La Regenta* o *Entre naranjos*, la plana mayor del espiritualismo novelesco de los 90 (*Angel Guerra, La fe, Nazarín, Halma, Misericordia, La Quimera, La Sirena Negra*), la novela regeneracionista (*La tierra de Campos*), y algunas de las más representativas novelas del modernismo español (*Camino de perfección, El árbol de la ciencia, Nuestro Padre San Daniel, Belarmino y Apolonio, San Manuel Bueno, mártir*). De hecho, según el *corpus* delimitado por Dendle, toda novela donde esté más o menos presente uno de los conflictos centrales de la modernidad, como es el de la secularización y sus límites, sería una novela de tesis. Desde este punto de vista también sería novela de tesis *Así hablaba Zaratustra*, y no se comprende por qué habría de darse por empezado el género en 1875 y no con, por ejemplo, *Cornelia Bororquia* (1801). Nosotros utilizamos un concepto mucho más estricto de novela de tesis, como podrá comprobarse.

[30]. Sobre las novelas de A. de Valbuena, vid. J.F.Botrel (1984).

[31]. Resulta sintomático de la situación española el que la lucha contra el dominio social de la Iglesia católica fuese emprendida por intelectuales liberales que como F. Giner de los Ríos, G. Azcárate, B. Pérez Galdós, o Clarín, fueron acusados de "impíos" cuando "eran y se sentían profundamente religiosos" (Pérez Gutiérrez, 1975, 15). En general, sobre el problema religioso en los novelistas de los años 70, además de la obra citada vid. B.J.Dendle(1968), Y. Lissorgues (1983), S.Miranda (1982), o F. Pérez Gutiérrez (1988), y sobre Galdós en particular J. Beyrie (1980), G. Correa (1962), J. Devlin (1966), R. Ricard (1959), F. Ruiz Ramón (1964), o W.H.Shoemaker (1988)

[32]. **Eliminada:** Son muy pocos los estudios específicos y de conjunto sobre la novela de tesis como modelo novelesco. Cabría citar el artículo de Sh.H.Eoff (1940-41) o el más actualizado libro de P. Aparici Llanas (1982), referido a las novelas de Galdós.

[33]. **Eliminada:** Como lo creían los redactores de la *Revista de España*, una de las más características en el movimiento intelectual de los 70, quienes el 13 de marzo de 1868 declaraban: "El principio en que concuerdan todos los colaboradores y redactores de la *Revista de España*, lo que ha de dar cierta unidad a esta obra, es la creencia de cuantos escriben en ella en la marcha progresiva de la humanidad, por donde, sin desconocer las faltas de nuestro siglo, sin hacer pomposos ditirambos de todo lo que forma en conjunto la civilización presente, combatiremos por la ventaja relativa de nuestra edad sobre las anteriores, y por la mayor excelencia y benéfico influjo de las ideas que hoy gobiernan o están llamadas a gobernar las sociedades humanas" (cifr. R. Asún, 1988. 79).

[34]. Sobre esta novela, "publicada y anotada por W", según su primera edición, pero obra de G. de Azcárate, según secreto a voces, véase la reseña de Clarín (*El Solfeo*, 24-X, 1876), reproducida por J.F. Botrel ed. (1972, 88-90), la edición con estudio preliminar de E. Díaz (Barcelona, Eds. de Cultura Popular, 1967) o los diversos trabajos dedicados a ella por J. López-Morillas (1972), muy especialmente el que analiza su influencia sobre *La familia de León Roch*.

[35]. **Eliminada:** Sobre esta novela vid. asimismo la reseña de Clarín (reproducida por J.F. Botrel, ed. (1972, 52-54), o las líneas que le dedica I.M. de Zavala (1971).

[36]. **Eliminada:** En pleno dominio del naturalismo se publican toda una serie de novelas que la crítica a menudo recibió como naturalistas y que I. Román (1988, 276ss), que ha llamado la atención sobre ellas, analiza como "moralizantes", y en las que parece subsistir una estructura de tesis sobre una materia que ha dejado ya de ser la característica de las novelas de tesis propiamente dichas.