

**R. de la Fuente (ed.)**

**Historia de la Literatura  
Española**

**36**

**Pérez Galdós  
y Clarín**

**F. Caudet**

**J. Ma. Martínez Cachero**



**EDICIONES JUCAR**

## ÍNDICE

### Francisco Caudet

Presentación .....	3
1. Galdós y la crítica .....	7
2. Apuntes biográficos .....	17
3. Galdós ante la novela .....	27
4. Las novelas de la primera época .....	41
5. La «segunda manera» de novelar .....	59
6. <i>Fortunata y Jacinta</i> : Dos historias de casadas ..	83
7. <i>Miau</i> o el rescoldo de las revoluciones .....	105
8. Asedio crítico al bloque de poder .....	111
9. La manera «espiritualista» .....	121
10. Francia en las «novelas contemporáneas» .....	133
11. Los <i>Episodios Nacionales</i> .....	143
Comentarios .....	175
Bibliografía .....	185

### José María Martínez Cachero

Leopoldo Alas «Clarín», desde hoy .....	189
Cronología de la vida de Leopoldo Alas «Clarín» (1852-1901) .....	193
El escritor Leopoldo Alas .....	209
Versos y teatro .....	213
La crítica «clariniana» .....	217
Polémicas y ataques .....	245
El narrador Leopoldo Alas .....	249
Comentario a dos textos de Leopoldo Alas .....	331
Bibliografía .....	349
Índice onomástico .....	361

# HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA JÚCAR

## PRESENTACIÓN

Hace algunos años asistimos al prematuro entierro de la historia literaria por la creciente boga, entonces, de los diversos tipos de neoformalismos. Estos todavía no han terminado, ni la ansiedad de los que practican la «deconstrucción», inmersos en el desmoche de las estructuras de las obras literarias, y contrarios *per se* a cualquier tipo de historicismo. La primacía por el estudio de la obra —que comparto—, llevó a oscurecer todo lo relativo al contexto, que era visto, con frecuencia, como un empañador de la lente crítica del estudioso. Si bien todo esto fue muy enriquecedor para el pulimento de las armas críticas de los estudiosos de la literatura, por contra, trajo cierta desidia y despego para el aspecto puramente histórico de la literatura.

Los formalismos nos enseñaron la importancia de estudiar la obra con todos los instrumentos que estuviesen a nuestro alcance, en especial los lingüísticos, pues no en balde la obra literaria es una obra del lenguaje; por otro lado, la crítica positivista no era un simple almacenar datos, sino que también era una crítica de raigambre filológica. El hecho era fundamental, pues se había llegado a abusos como el hacer historias de autor, con banalizaciones explicativas de las obras emitidas por un autor a través de la biografía del mismo, sin más. De la misma manera, cualquier obra se podía explicar por el momento histórico en que se había producido.

De aquí el descrédito de la historia literaria y el deseo de muchos de centrarse exclusivamente en la obra sin tener que hacer referencia para nada a todo lo que fuese externo a ella, incluido el que la había escrito.

Hay que tener en cuenta que la historia de la literatura se ha

ido formando poco a poco, a través de diferentes métodos y de un *corpus* que ha ido creciendo, no sólo por extenso, sino también intensivamente —imaginemos lo que un hombre del XVIII, como Tomás Antonio Sánchez, conocía de la literatura medieval—. Hasta el siglo XVIII la historia literaria es una práctica histórica que se limita a ofrecer la vida de los escritores o a realizar repertorios bibliográficos —así las obras de Alfonso García Matamoros, Rodrigo Caro, Nicolás Antonio o Tamayo Vargas—. Este modelo historiográfico no es otra cosa que un fichero en el que la selección no existe ni tampoco un juicio sobre la calidad de la obra. Durante el siglo de las luces, si bien se impone una crítica, ésta es canónica y estricta, subordinando la obra al encaje o no de la misma dentro de una concepción de lo que es la obra de arte. A pesar de esto, el enciclopedismo del dieciocho permite la creación de las primeras historias literarias, que nacen como una primera clasificación de los materiales que se habían ido acumulando; apareciendo obras como las de Luis Josef Velázquez, Sarmiento, Rafael y Pedro Mohedano, Juan Andrés, Lampillas, catálogos como los de Sempere y Guarinos, Latassa, Fray José Rodríguez, Gallardo, y antologías como las de Sedano, Mendíbil y Silvela, García de la Huerta, Capmany, Tomás Antonio Sánchez, ... La historia de la literatura, en sentido estricto, parte de la historiografía romántica, anticipadora del método positivo, con Herder a la cabeza —literatura nacional, historicismo, biografismo, espíritu de la época—. La manía entomológica del positivismo y su historicismo determinista llevará al historiador a conectar la literatura con el medio —se establece una ley de causalidad entre literatura y la sociedad en la que se desarrolla—, a estudiar la técnica y las formas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX las historias de la literatura española se multiplican, básicamente a causa de la renovación de los planes de estudio que la exigen como materia obligatoria (Bello, Cano, Deniz, Fernández Espino, Fillol, Fitzmaurice-Kelly, García Aldeguer y Giner de los Ríos, Gil de Zárate, Milá y Fontanals, Menéndez y Pelayo, Mudarra, Manuel de la Revilla y Alcántara García, José Amador de los Ríos, Rodríguez Miguel, Sánchez de Castro, Federico Schwarz, ...), hasta nuestra época en que, si bien los manuales y colecciones de esta materia han seguido pululando, la crítica contra este tipo de trabajos hizo pensar que peligraba su existencia. Crítica a la que no faltaba razón por envejecimiento metodológico que se deja sentir en alguna de estas obras y por el concepto diverso de la obra literaria en nuestro siglo, entre otras razones, también, por la manía del positivismo por imponer una distancia entre el historiador y la obra enjuiciada, por prurito

cientifista, que llevaba a la no emisión de juicios de valor sobre la materia en cuestión.

El problema básico consiste en determinar el objeto de la historia de la literatura, que en nuestro caso se manifiesta como dual. A saber: en primer lugar, toda obra literaria es una obra histórica y como tal determinada por el momento en que se crea, amén de otras mediatizaciones, como son las derivadas de la biografía del escritor, clase social, ideología, modelos genéricos, escuelas, generaciones, grupos...; por otro lado, la obra literaria es un modelo comunicativo y un artefacto, una obra de arte del lenguaje. Lo cierto es que una historia de la literatura actualizada no puede seguir líneas ya trasnochadas. De ahí que la *Historia de la literatura española Júcar* trate de dar, a través de sus 50 volúmenes, una cabal cuenta de lo que ha sido el ocurrir en el tiempo de nuestra literatura. Por supuesto que esta obra no estará libre de errores, o que faltarán autores, o que el tamaño en el tratamiento de un tema puede ser insuficiente o excesivo. Pero lo fundamental no es esto, sino tratar de dar cuenta de los diversos aspectos relativos a la obra literaria a través de una perspectiva eminentemente filológica, destacando el aspecto institucionalizador de la literatura, sus géneros y, consecuentemente, su diverso modelo y forma de funcionar.

Esta historia de la literatura no pretende ser autorcéntrica, no va a ser un simple banco de datos, ni se van a estudiar con intensidad autores y obras de ínfima calidad, siempre habrá que trazar una jerarquía. De esta manera, la biografía es considerada en función de su interés explicativo de la obra, de manera que ésta tome la primacía, lo que se ha intentado cumpliendo un requisito básico de la práctica pedagógica, presentando textos comentados. No se ha deseado incorporar un comentario de textos escolar, clásico, sino a través de los textos seleccionados clarificar aspectos tratados en la parte explicativo-discursiva. Obviamente, no todos los libros ofrecerán estos fragmentos, pues el autor, por ejemplo, en los volúmenes introductorios ha podido pensar que son innecesarios, ya que pueden repetirse en los que traten más particularmente este tema, o por la línea básicamente institucional que se puede presentar otras veces. En otras ocasiones, estas obras seleccionadas remitirán directamente al punto o capítulo al que se refieren, pudiéndose separar el comentario del texto, siendo éste simplemente un ejemplo de lo antes mostrado.

De la misma manera, la perspectiva crítica de esta historia se ha querido mantener a través de la inclusión de una bibliografía selecta y comentada, útil fundamental para posteriores exploraciones.

Dentro de la búsqueda de una óptica pluridisciplinar está el intento de que esta historia de la literatura sea realmente moderna, de forma que los autores puedan incorporar puntos de vista como la historia literaria del lector, la historia de la recepción, u otras perspectivas críticas que incidan en la globalidad de la apuesta hermenéutica. Esta obra quiere ser un instrumento que reconduzca nuestra historia literaria hacia las fuentes filológicas, para que nadie pueda decir que no existe una historia de la literatura sino una historia de los literatos.

Una obra literaria, una obra de arte, es un universo de significaciones, es una «obra abierta»; las lecturas que pueden realizarse son múltiples, dependiendo mucho de la perspectiva —método— que se utilice al acercarse a ella. La lectura total es una lectura hipotética, pues se correspondería a la suma de lecturas posibles o parciales. De aquí la necesidad de que reivindicemos, también, un método plural, que nos pueda aproximar a esta lectura ideal, o que nos permita acceder al estudio del *corpus* de un autor de la forma más rentable.

R.F.B.

## 1. GALDÓS Y LA CRÍTICA

Galdós, que ya en 1865, poco después de haberse trasladado a la Península, «entró de golpe —como dice Pérez Vidal— en el periodismo madrileño por la puerta grande», despertó también muy pronto como novelista la atención de la crítica de sus contemporáneos quienes, a lo largo de su vida, le dedicaron numerosos artículos y ensayos. Aunque merecen mención especial los extensos estudios de Clarín y Menéndez Pelayo, publicados, respectivamente, en 1889 y 1897, escribieron también sobre él Emilia Pardo Bazán, Francisco Giner de los Ríos, Manuel de la Revilla, José Alcalá Galiano, Eduardo Gómez Baquero, José Yxart y un largo etcétera. En 1912, Antón del Olmet y Arturo García Carraffa publicaron su primera biografía. Cuando Galdós murió, en 1920, José Ortega y Munilla hizo el comentario de que «al desaparecer Galdós, los hombres de mi tiempo nos sentimos en medrosa soledad, como acontece en la familia cuando se aleja el padre fuerte y valeroso.»

En los últimos años de su vida empezó a declinar su reputación y aceptación literaria. Ciego y enfermo, tuvo que reducir progresivamente el maratónico ritmo de trabajo de otros tiempos, viéndose obligado a dejar sin concluir, en 1912, la última serie de los *Episodios Nacionales*. Además, a medida que a partir de 1901 fue radicalizando su discurso político, se agudizaron las tradicionales reservas que le había mostrado ya en el pasado la España más conservadora. Y, para colmo, había irrumpido a fin de siglo una promoción nueva de escritores —la luego llamada generación del 98—, que estaba ansiosa de tomar el relevo literario y, por tanto, bajar del pedestal a las figuras más descoltantes que les habían precedido. José F. Montesinos explica esta actitud del grupo noventaiochista porque estaba «mal dispuesto a aceptar nada de su próximo pasado que pudiera hacerle sombra.» Pero si, en efecto, Unamuno, Baroja o Azorín se mostraron muy desdeñosos con Galdós, no es menos

cierto que, en 1901, cuando estrenó *Electra*, le convirtieron en insignia de sus reivindicaciones políticas. En 1903, al fundar algunos componentes del grupo del 98 la revista *Alma española*, le pidieron que escribiera un artículo, «Soñemos, alma, soñemos», que encabezó el primer número. En *El amigo Manso* creó un personaje que, como los de las «nivolas» de Unamuno —quien sin duda estaba en deuda con esa novela de Galdós—, se debatía entre su condición de ente de ficción y de carne y hueso. En muchas de sus novelas, Galdós fue adelantando caracteres y situaciones que anticiparon el «esperpento» valleinclinés. Sin embargo, Unamuno llegó a decir de Galdós que «su personalidad artística era algo como una representación de la impersonalidad; era el hombre medio que hablaba en él». Valle Inclán puso en boca de uno de los personajes de *Lucas de bohemia* el mote «Don Benito, el garbancero.» Baroja, como hizo con otros escritores, dedicó improperios a Galdós que producen vergüenza ajena.

Unamuno, consciente de que esta diatriba era motivada sobre todo por un conflicto generacional, declaraba en noviembre de 1920: «Para juzgar a Galdós, tal vez no sea yo el más adecuado; lo eran, sí, aquellos que pueden llamarse nietos suyos, de una generación no tan inmediata, porque siempre hay en los hijos tendencia a la crítica, a la rebelión contra sus padres.»

Y, en efecto, entre los «nietos» contó Galdós con admiradores como, por ejemplo, Gabriel Miró, Gregorio Marañón, Ramón Pérez de Ayala o Francisco Ayala. Vicente Aleixandre recordaba, en 1952, que «almorzando un día en una tabernita madrileña con Federico García Lorca, nos descubrimos ambos admiradores de Galdós...». El propio García Lorca declaró en otra ocasión que recordaba

con ternura a aquel hombre maravilloso, a aquel maestro del pueblo, don Benito Pérez Galdós, a quien yo vi de niño en los mítines sacar unas cuartillas y leerlas, teniendo como tenía la voz más verdadera y profunda de España. Y eran aquellas cuartillas lo más verdadero, lo más nítido, lo exacto al lado de las engoladuras y de las otras voces llenas de bigotes y manos con sortijas que derramaban los oradores en la balumba ruidosa del mitin.

Pero, como por otra parte es natural, no todos los «nietos» compartieron ese mismo entusiasmo. Antonio Espina le llamó, en 1923, «enorme medianía» y José Bergamín, en 1933 —años después se confesó admirador suyo—, «la gloriosa escombrera».

César M. Arconada, en 1940, en la revista del exilio *Romance*, explicaba esos ataques diciendo que había jóvenes de su generación para quienes:

Nada merecía conservarse. Todo era viejo. Todo estaba podrido. Y el caso es que lo que nosotros alzábamos en contraposición a lo que derribábamos, pues era 'la rana que crió pelos', 'los árboles limpia tubos', 'el sol ahorcado por el horizonte', y cosas por el estilo.

Y a continuación añadía —aludiendo ahora a los años de la guerra civil— la siguiente apostilla:

Es claro que a Galdós no le ha llegado el momento triunfante. Pero le llegará. Durante nuestra guerra estuvo ya cerca de él. Los libros de Galdós comenzaron a editarse de nuevo. Algunas de sus obras de teatro se representaron, y el pueblo —sin obstáculos delante— iba camino de fundirse con el gran escritor popular.

Però aquello fue casi un sueño, uno de tantos fallidos del pueblo español que, como otras veces, como muchas, estuvo en los lindes de su felicidad y se desplomó en las realidades.

En efecto, Galdós, en los años de la guerra civil, volvió a alcanzar —en el bando republicano— altas cotas de popularidad. Rosa Chacel —aunque dejó pronto de sentirse galdosista— escribía, en 1937, en la revista *Hora de España*: «El que quiera cobrar alientos en la lucha actual, el que necesite sentir en el corazón germinar una firmeza, altivamente espontánea, sustancialmente propia, hunda su pensamiento en las páginas galdosianas...» Y, en 1943, Rafael Alberti —que en Buenos Aires prologó las ediciones de *Trafalgar* (1944) y de *Cádiz* (1946)— recordaba:

Para los que por desgracia y fortuna hemos vivido el sitio de una ciudad, durante todas sus fases, en medio de una guerra profundamente popular y de independencia como lo fue también la que sostuvimos los republicanos de España desde julio de 1936 hasta marzo del 39, los *Episodios Nacionales* de Galdós —sobre todo los diez primeros, y de ellos *El 2 de Mayo*, *Zaragoza* y más aún... *Gerona*— tenían que volver con ímpetu a nosotros, después de ciertos años de descenso de la obra galdosiana, como alimento necesario,