

LA NOVELA POPULAR ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

LEONARDO ROMERO TOBAR



FUNDACIÓN JUAN MARCH

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS

EDITORIAL ARIEL

Fundación Juan March

LA NOVELA POPULAR ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS

Año

HISTORIA, LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA

Revista

HISTORIA, LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA

Y año

ARTES PLÁSTICAS Y MUSICA

Y año

ANATOMÍA, FISIOLÓGICA Y QUÍMICA

Y año

BIOLOGÍA, MEDICINA Y FARMACIA

Y año

CIENCIAS SOCIALES Y ECONÓMICAS

Y año

INGENIERÍA Y APLICACIONES

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS

Sección 2ª

HISTORIA, LITERATURA Y FILOLOGÍA

Fundación Juan March

COLECCIÓN MONOGRAFÍAS

Sección 1ª	FILOSOFÍA Y TEOLOGÍA	Azul
Sección 2ª	HISTORIA, LITERATURA Y FILOLOGÍA	Rosa
Sección 3ª	ARTES PLÁSTICAS Y MÚSICA	Verde
Sección 4ª	MATEMÁTICAS, FÍSICA, QUÍMICA Y GEOLOGÍA	Naranja
Sección 5ª	BIOLOGÍA, MEDICINA, FARMACIA, VETERINARIA Y CIENCIAS AGRARIAS	Amarillo
Sección 6ª	DERECHO, ECONOMÍA, CIENCIAS SOCIALES Y COMUNICACIÓN SOCIAL	Beige
Sección 7ª	ARQUITECTURA, URBANISMO E INGENIERÍA	Rojo

LEONARDO ROMERO TOBAR

LA NOVELA POPULAR ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX



FUNDACIÓN JUAN MARCH
EDITORIAL ARIEL

Este trabajo ha sido elaborado durante 1971-1973
con la ayuda de una beca de investigación de la Fundación Juan March.

Informó para su aprobación
el secretario del Departamento de Literatura y Filología,
don Francisco Ynduráin Hernández.

La Fundación Juan March no se solidariza necesariamente
con las opiniones de los autores cuyas obras publica.

Doscientos ejemplares de esta obra han sido donados
por la Fundación Juan March a centros culturales y docentes.

Cubierta: Diego Lara

© 1976: Leonardo Romero Tobar, Madrid

Derechos exclusivos de la edición en castellano:

© 1976: Fundación Juan March y Editorial Ariel

Depósito legal: B. 13.253 - 1976

ISBN: 84 344 7801 3

Impreso en España

1976. — I. G. Seix y Barral Hnos., S. A.

Av. J. Antonio, 134, Esplugues de Llobregat (Barcelona)

A Lourdes

El autor agradece la ayuda prestada por los señores
Rafael Morales, Simón Díaz y Antonio López
Barrero, Gómez, Botet, Eugenio Barón, Jaime Moll,
Rafael Morales, Simón Díaz y Antonio López

El autor agradece la ayuda prestada por los profesores
Baquero Goyanes, Botrel, Eugenio Bustos, Jaime Moll,
Rafael Morales, Simón Díaz y Antonio Tovar.

la lírica, estableció las notas distintivas del producto cultural que analizaba sobre la plataforma explicativa del *tradicionalismo* (la transmisión lenta y continua de generación en generación). Segrega de este producto —operación en la que será seguido por Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal— las «mil composiciones fútiles por demás que alcanzan valimiento entre el vulgo, pero que no se distinguen en lo esencial de las más rastreras concepciones del habla ordinario», y afirma la analogía genética de este fenómeno en todos los pueblos de Europa. Observaciones todas que se revelaron muy fructíferas, tanto en su acierto como en sus limitaciones. De todas formas, y en lo que a nosotros interesa ahora de estas observaciones, el punto de partida en la caracterización de Milá reviste particular importancia porque transcribe con magistral precisión la concepción más generalizada de lo que sea la «literatura popular». Cuando escribe Milá que la lírica popular «comprende las poesías que para su uso componen o modifican, ya el mismo pueblo, ya los poetas que a él se dirigen», fija los dos extremos de la comunicación literaria, los dos polos funcionales sobre los que la discusión posterior ha basado la aproximación teórica a la literatura popular.

Parece definitivamente abandonada, en la actualidad, la búsqueda de la identidad del poeta popular; la irrefragable anonimidad de los textos ha liquidado de modo definitivo las discusiones inútiles que a ningún resultado concreto podían llevar. Queda en pie, sin embargo, el segundo elemento de la comunicación literaria: el destinatario popular; destinatario, a todas luces, impreciso y que, mientras no se disponga de datos pertinentes, habrá que interpretar en el sentido social más amplio pues, como ha escrito Geneviève Bollême, «entre los nobles, los letrados y los más desfavorecidos de la sociedad están los demás»,² el innumerable e hipotético público de la literatura popular.

Por otro lado, la metodología que los estudiosos aplican al examen de la literatura popular no suele ser singularmente esclarecedora. Los intereses folklóricos —tan acordes con la ideología romántica motivadora de estas exploraciones— que iniciaron las in-

2. *La bibliothèque bleue. Littérature populaire en France du XVII^e au XIX^e siècle*, presentada por Geneviève Bollême, Gallimard, París, 1971.

Capítulo 1

SOBRE LA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO «LITERATURA POPULAR»

El concepto de «literatura popular» está marcado por una enorme carga de imprecisión, especialmente cuando es aplicado a producciones de tiempos modernos. Contra la tendencia de la crítica literaria *savante*, que sitúa lo *literario* en la estricta evocación verbal de los universos imaginarios, la producción popular suele ser entendida en el más amplio abanico de posibilidades a que da lugar la base etimológica de la palabra *literatura* (*litterae*, «las cosas escritas»). Conforme con este entendimiento, entra en el ámbito de la «literatura popular» cualquier clase de texto, sea clasificable según los géneros literarios por antonomasia, sea producto didáctico de finalidad estrictamente utilitaria. El material, por tanto, es innumerable y apenas si los límites a su caudalosa invasión vienen impuestos por el atributo *popular*, que aunque no sea entendido con tan generosa interpretación como el término *literatura*, fluctúa también en las precisiones de su exacta significación.

La primera aportación teórica española a la definición de la literatura popular —descontando los trabajos documentados de eruditos románticos como Böhl, Gallardo y Durán— hay que situarla en las obras de Milá y Fontanals singularmente en sus *Observaciones sobre la poesía popular*.¹ El autor catalán, limitándose al estudio de

1. Manuel Milá y Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular con muestras de romances catalanes inéditos*, Imp. de Narciso Ramírez, Barcelona, 1853.

vestigaciones sobre los diversos aspectos de la cultura popular han ido acumulando nuevas perspectivas metodológicas, las cuales, si bien enriquecen en extensión el campo estudiado, no suelen aclarar en profundidad los presupuestos básicos de sus objetivos. A las espléndidas aportaciones de los folkloristas decimonónicos han ido a sumarse las indagaciones de etnólogos, antropólogos, cultivadores de la dialectología, expertos en historia económico-social, bibliógrafos, estudiosos de musicología y críticos de la literatura. Multitud de vías de acceso que, por lo que se refiere a los textos de la literatura popular, viviseccionan con inestimable precisión sus urdimbres formales, pero que continúan manteniendo la imprecisión general de lo que en último término se pretende con todas ellas. Imprecisión que, en el caso español, se incrementa con el incompleto conocimiento que se tiene de los textos y con el parentesco rastreable entre productos de áreas geográficas distintas.

ETAPAS DE LA LITERATURA POPULAR

Antes de considerar la «literatura popular» del siglo XIX, conviene recordar que los medios de difusión empleados en la transmisión de la literatura popular marcan tres etapas históricamente bien delimitadas que, a su vez, dan lugar a modos diversos de estudio e interpretación del fenómeno. Corresponde la primera fase a la literatura de tradición oral, anterior a la invención de la imprenta; la segunda comienza con los primeros momentos de la historia de la impresión, puesto que sus manifestaciones se plasman con la ayuda de las nuevas técnicas tipográficas; la tercera se inicia a partir de la extensión generalizada de los modernos medios de comunicación de masas.

La literatura popular de transmisión oral —la primera en ser abordada por los estudiosos— ha llegado a prestar modelos de explicación y de investigación a la de las etapas sucesivas. El conocimiento de la poesía épica europea, de los cuentos patrimoniales y regionales de fondo folklórico, de los cantos líricos primitivos, o de la tradición paremiológica ha alcanzado cotas de precisión difícilmente superables e, incluso, ha dado lugar a una elaboración

rigurosa de esquemas de explicación general. Las aportaciones hispánicas al cuadro general de estos conocimientos señalan uno de los capítulos más brillantes de nuestros estudios literarios —recuérdense junto a los citados Milá y Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, los nombres de Sbarbi, Machado Álvarez, Rodríguez Marín, Martínez Torner, Aurelio M. Espinosa, por señalar los nombres más conocidos—, razón por la que quizás ha sido desatendido o minusvalorado el dominio de la literatura popular desarrollada a través de los instrumentos tipográficos.

La difusión europea de la imprenta en el siglo xv permite poner al alcance de los pequeños grupos privilegiados —magnates, bibliotecas de instituciones, sabios humanistas— los productos de cultura cuya especificidad está señalada por el estilo individual de las obras. Pero también nace con los albores de la tipografía «el cuadernillo barato que reúne un haz de composiciones para cantar o para leer, patrimonio literario de un pueblo, atenido casi exclusivamente antes a la tradición oral».³ El fenómeno al que Rodríguez-Moñino se refiere ha de ampliarse a las breves producciones en prosa que se publican en los mismos momentos y con idénticas funciones. Nos encontramos, pues, ante el nacimiento de la literatura popular impresa cuyo exuberante crecimiento se desarrolla hasta bien entrado el siglo xx, y cuyos rasgos definidos pueden concretarse en el escaso cuidado de su tipografía, la casi general anonimia de sus textos y la habitual condena ético-estética de que suele ser objeto por parte de los sectores *cultos*.

Las radicales mutaciones de nuestro siglo producen, entre otros muchos resultados, la tercera etapa de la literatura popular, que es la que ahora estamos viviendo. El retroceso del índice de alfabetismo, la organización industrial de las empresas editoriales y, singularmente, los efectos culturales de los medios de comunicación de masas han producido un nuevo modo de cultura popular que amenaza con la aniquilación de la cultura de tipo tradicional, aunque a la hora de trazar un balance de *todos* sus resultados es preciso que —como ha escrito Aranguren— «no comparemos la

3. Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Castalia, Madrid, 1970.

cultura mediocre que transmiten los *mass media*, con la rica, compleja y matizada de los *happy few*, sino con su carencia total».⁴

La novedad de la nueva cultura popular —*cultura de masas*, si se prefiere— presenta, en relación a la cultura popular de las etapas anteriores, tales aspectos inéditos y tales connotaciones morales que mantiene en grado muy escaso una relación posible con la vieja cultura popular. No es exactamente lo mismo —he escrito en otro lugar—⁵ un estudio planteado desde una perspectiva histórica que desde una sincronía anclada, en su corte cronológico, en la actual cultura de masas. Distintas son las técnicas de recogida de datos, en buena medida han de ser diversas también las técnicas de análisis y, de un modo singular, los resultados de la investigación. Así lo están entendiendo quienes, preocupados por los efectos literarios de la actual cultura de masas, analizan la nueva cosmología literaria en completa independencia de las formas de producción y manifestación de la literatura popular de la etapa anterior.⁶

LA LITERATURA POPULAR ESPAÑOLA

A los textos impresos entre los siglos xv y xx se refieren los estudiosos cuando hablan de la literatura popular de tipo tradicional. El caudal literario procedente de la transmisión oral y la nueva literatura de consumo quedan fuera de sus indagaciones, por muchos casos de interferencias que se produzcan entre ellos,⁷ por

4. José Luis L. Aranguren, *La comunicación humana*, Guadarrama, Madrid, 1967.

5. Leonardo Romero, «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco», en *Prohemio*, III, n.º 1 (1972), pp. 45-90.

6. El libro de José María Díez Borque *Literatura y cultura de masas* (Al-Borak, Madrid, 1972) es, entre los productos bibliográficos de última hora, un útil resumen de opiniones y actitudes relacionadas con la versión actual de la literatura popular. Determinados aspectos de ésta han sido tratados por A. Amorós (la novela rosa, la canción popular), Entrambasaguas (también sobre la canción popular), Ramón Barce, Francisco Alemán Sainz y Juan F. Álvarez Macías (las novelas de José Mallorquí); véase Francisco Alemán Sainz, «Viaje por las afueras de la novela», en *Prohemio*, II, n.º 1 (1971), pp. 67-85.

7. Luis da Camara Cascudo en un estudio modélico, *Cinco livros do povo. Introdução ao estudo da novelística no Brasil. Pesquisas e notas* (J. Olympio, Río

muy tentador que sea ensayar macroaproximaciones de los mecanismos generales que operan en todas las etapas de la historia de la literatura popular.

La literatura popular de tipo tradicional utiliza el mismo vehículo de difusión que la literatura culta y, por tanto, está sometida a idénticas mediaciones mercantiles y de presión ideológica. La frontera que separa ambos universos literarios muchas veces es sumamente difícil de determinar; es claro que en el caso de la literatura sabia o parauniversitaria las dudas no se plantean, pero en el riquísimo acervo de la literatura imaginaria, las interpenetraciones y zonas de transición son constantes. Por una parte, como es bien sabido, son frecuentes las traducciones en clave vulgar de los exquisitos productos de la creación más refinada: petrarquismo a lo divino o cancioneros de la doctrina cristiana, crónicas a la pata la llana de los grandes acontecimientos históricos, etc.; por otro lado, un caudal considerable de la literatura que cuenta para los críticos hinca sus raíces en las zonas más alejadas de las preocupaciones de las minorías refinadas: cancioneros de burlas, autobiografía y aventuras de los marginados sociales (*¡La lozana andaluza!*), colecciones de cuentos, novela picaresca, costumbristas del xvii, *Relaciones* y *Avisos*; y, en una gran proporción de las obras maestras, la llamada influencia de la corriente popular es tan relevante que llega a constituir uno de los trazos caracterizadores de la literatura española.⁸ Una situación tan peculiar no ha llegado a manifestarse con agudeza similar en otras literaturas europeas, como la francesa, en la que aparecen mucho más claramente delimitados los dos universos literarios, el culto y el popular. Quizás esta nitidez de fronteras sea una de las razones motivadoras del desarrollo estudioso que la literatura popular ha

de Janeiro, 1953), documenta las relaciones e interferencias existentes entre la literatura tradicional y la popular. Los textos de las narraciones tradicionales cuya pervivencia portuguesa y brasileña persigue son los de la Doncella Teodor, Roberto el Diablo, la princesa Magalona, la emperatriz Porcina, Jean de Calais, Carlomagno y los doce Pares de Francia.

8. Resulta obligado, en este punto, recordar los ensayos caracterizadores de Dámaso Alonso, *Escila y Caribdis de la literatura española*, y de Menéndez Pidal, *Caracteres primordiales de la literatura española*, en los que se fija en su precisa medida el componente popular del conjunto de la literatura española.

conseguido en Francia. Desde el clásico trabajo de Charles Nisard sobre la literatura de *colportage* hasta las recientes monografías de Hélot, Brochon, Mandrou y Bollème⁹ el conocimiento empírico de los cuantiosos hechos de literatura francesa popular ha progresado en tal medida que la aplicación de modelos teóricos explicativos resulta un corolario natural. Por ello la hipótesis de G. Bollème acerca del *deslizamiento* de la literatura culta hacia la popular¹⁰ y la imposibilidad de determinar el incontable *público* que consumía estos productos, además de sugestivos, están avalados positivamente por el conocimiento directo de los hechos.

Los productos de la literatura popular española han permanecido prácticamente ignorados hasta años muy cercanos. El trabajo de historiadores y bibliógrafos de la literatura e, incluso, de los estudiosos de la tradición oral se dirigía hacia los textos de la literatura culta o los productos refinados de la lírica de tipo tradicional; todo lo que previamente fuera considerado como «plebeyo» o «vulgar» quedaba excluido de las metas de sus investigaciones. Hablando de la actitud mantenida por la escuela historicista frente a las narraciones populares del siglo XVIII, ha escrito Aguilar Piñal que ésta «no desconoce, por supuesto, la existencia del romancero popular dieciochesco, al que prefiere llamar *plebeyo*, que hace las delicias de los españoles incultos y

9. Charles Nisard, *Histoire des livres populaires ou de la littérature du colportage*, París, 1854, impresión facsímil de 1968 por Joseph Floch; René Hélot, *La bibliothèque bleue en Normandie*, Société Rouennaise des Bibliophiles, 1928; Pierre Brochon, *Les livres de colportage en France depuis le XV^e siècle, la littérature, ses lecteurs*, Gründ, París, 1954; Robert Mandrou, *De la culture populaire aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Stock, París, 1964; Geneviève Bollème, «Littérature populaire et littérature de colportage au XVIII^e siècle», en *Livre et société dans la France du XVIII^e siècle*, Mouton, París, 1965, I, pp. 61-92.

10. Análoga explicación ofrece Julio Caro Baroja entre las conclusiones de su excelente estudio sobre la *literatura de cordel*: «Hemos de admitir, en primer lugar, que la *literatura de cordel* es una literatura más bien *popularizada* que de origen estrictamente *popular*, o si se quiere folklórico. Su transmisor principal, el ciego, puede ser poeta a veces. Otras no es más que *actor* mínimo y vendedor de obra ajena. A fines del siglo XIX con textos de origen medieval y renacentista, con restos del teatro clásico, con obras de ciegos de los siglos XVII y XVIII, con composiciones de autores, más o menos conocidos, de mediados del XIX y con obras suyas o de algún compañero de profesión y de infortunio», *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid, 1969, p. 433.

de baja estofa. Pero, deformado el espíritu crítico por una concepción aristocrática de la cultura, margina cuanto no logra alcanzar a sus ojos una cierta dignidad cultural y humana». ¹¹ Lo aquí apuntado sobre los romances del XVIII debe ampliarse al amplio dominio de formas y géneros literarios en que se ha manifestado la literatura popular impresa.

Algunos artículos generales, o aportaciones documentales concretas constituyen la prehistoria española de los estudios sobre literatura popular. ¹² Sólo en fecha muy reciente han aparecido estudios sistemáticos sobre la materia que, a la par que abren inestimables panoramas a las futuras investigaciones, constituyen aportaciones fundamentales sobre los géneros particulares de que tratan. De estas aportaciones, el libro de Caro Baroja sobre la literatura de cordel (1969) ha abierto magistralmente las puertas a la discusión sobre los modos de realización de la literatura popular española de los siglos modernos; del análisis aplicado a una muestra representativa de pliegos de cordel —muestra coleccionada en su mayor parte por Pío Baroja— se desprende un complejo universo plagado de referencias a las actitudes, valoraciones sociales, comportamientos y estereotipos morales, sustentados por las mayorías sociales marginadas en la historiografía de corte tradicional. ¹³

El libro de Rodríguez-Moñino, *Diccionario bibliográfico de*

11. Francisco Aguilar Piñal, *Romancero popular del siglo XVIII*, Col. Cuadernos Bibliográficos, n.º 27, CSIC, Madrid, 1972. Cf. mi reseña a este trabajo bibliográfico, cuyo prólogo arroja luces esclarecedoras sobre la metodología de trabajo aplicable a la literatura popular, en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XLVIII (1972), pp. 450-451.

12. Cf. Mario Roso de Luna, «Un rato a pliegos de cordel», en *Revista de Extremadura*, Cáceres, X (1908), pp. 436-443; A. López de Meneses, «Pliegos sueltos románticos: *La torre de Nesle*, *Catalina Howard*, *El conde de Montecristo* y *Lucrecia Borgia* en España», en *Bulletin Hispanique*, LIII (1951), pp. 176-205; S. Serrano Poncela, «Romances de ciego», en *Papeles de Son Armadans*, XXV, n.º 75 (1962), pp. 241-281.

13. Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*; cf. mi reseña de este libro en *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 71-72 (1969), p. 46. El estudio de Julio Caro fue precedido por su antología de *Romances de ciego*, Col. Temas de España, Taurus, Madrid, 1966. Debe recordarse también otra antología paralela preparada por Joaquim Marco, *Poesía popular política del segle XIX*, Edicions 62, Barcelona, 1967.

pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) (1970)¹⁴ es otro hito fundamental en la constitución de los estudios peninsulares sobre literatura popular. El centro de interés en la investigación de Rodríguez-Moñino se circunscribe a los textos poéticos seiscentistas publicados bajo la forma del pliego percedero, definido como «un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios o históricos entre la gran masa lectora principalmente popular». El excelente conocedor de los problemas bibliográficos del siglo XVI establece con rigor incuestionable los rasgos externos más sobresalientes de este tipo de publicaciones: caracteres tipográficos, modos de impresión y venta, uso al que eran sometidos. De las observaciones de Rodríguez-Moñino se desprende que el sistema de organización del circuito de los pliegos sueltos se iniciaba en los talleres de impresión para concluir en la distribución realizada por los ciegos en venta directa y callejera, y que las propias características tipográficas de estas publicaciones, junto con el consumo incesante de que eran objeto, abonaron de tal modo su fungibilidad que «el tiempo las ha hecho muy escasas y son poquísimos ejemplares los que subsisten de los muchos millares que debieron de estamparse». Posteriormente, María Cruz García de Enterría¹⁵ ha confirmado las observaciones de Rodríguez-Moñino. Una contribución valiosa al conocimiento del tema ha prestado también Pilar García de Diego con las noticias que proporciona en su «Catálogo de pliegos de cordel».¹⁶ Según P. García de Diego

14. Joaquín Marco, «El pliego suelto», en *Revista de Occidente*, n.º 101-102 (1971), pp. 334-340.

15. María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Taurus, Madrid, 1973.

16. Pilar García de Diego, «Catálogo de pliegos de cordel», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXVII (1971), pp. 157-188, XXVIII, pp. 123-164, 371-409, y XXIX; José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX. Seguida del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Castalia, Madrid, 1966, pp. 133-134, cita pliegos sueltos conservados en la Biblioteca Nacional de París: *Historia de Lisardo...*, *Canción de la pata de Cabra*, *Canción nueva de Atala*, *Pablo y Virginia*, *Lamentos de Corina*, *Romance de Lucrecia Borgia*. En un trabajo posterior al de P. García de Diego he dado cuenta de otra serie de pliegos de cordel conservados en un volumen de *Literatura popular* de la biblioteca de don Antonio Rodríguez-Moñino: Leonardo Romero Tobar, «Algunos romances de cordel del siglo XIX», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXX, n.º 3-4 (1974), pp. 529-536.

el interés de la literatura de cordel es múltiple: histórico, literario, etnográfico, lingüístico, etc. En su conjunto es una enciclopedia a *nivel popular* vendida en hojas sueltas, a precios módicos, con relatos históricos, fragmentos literarios, hechos humanos, disputas filosóficas, creencias, oraciones, supersticiones, usos y costumbres (hoy en desuso), oficios extinguidos (con voces actualmente ignoradas) todo lo cual tiene para nosotros el valor de lo desaparecido, que podemos descubrir a través de estos pliegos, porque son, en este sentido, una rica mina sin explotar.

Palabras con las que se insiste, de nuevo, en el amplísimo espectáculo de la literatura popular española y en las posibilidades de profundización que ofrece para el diagnóstico de nuestro pasado cultural.

LA LITERATURA POPULAR ESPAÑOLA EN EL SIGLO XIX

La literatura popular del XIX, simbolizada singularmente por la poesía de cordel, ha atravesado por momentos diferentes en la estimación de los lectores cultos, de los que son un indicio representativo los escritores y los críticos literarios. Así como la estimación por la poesía popular italiana experimenta tres fases tan caracterizadas como la enmarcada en la polémica romántica (1810-1830), la que instrumenta la batalla político-cultural al servicio del Risorgimento (1830-1850) y la que es inaugurada (a partir de 1850) con la etapa de investigación paralela a la nueva filología positiva y documental,¹⁷ la poesía popular española del XIX sufre también tres momentos distintos en la valoración de las clases cultivadas. A principios del siglo XIX todavía pervivía el arraigado prejuicio neoclásico —sobre el que han hablado Caro Baroja y Aguilar Piñal— de la condena a las formas de la cultura popular. Nada tiene de extrañar que Meléndez Valdés en uno de sus *Discursos forenses* pida al gobierno la prohibición de la venta de romances y papeles de ciego¹⁸ o que Quintana, en los furores de su primer neoclasicismo escriba:

17. Alberto M. Cirese, *La poesía popular*, Palermo, 1958.

18. Ángel González Palencia, «Meléndez Valdés y la literatura de cordel», en

De ella escapad [la escena], frenéticos bufones,
coplas infames componed, y dignas
de vuestros corrompidos corazones.
Romances que, aturdiendo las esquinas
en boca de algún ciego que las canta,
del Avapiés divierten las vecinas.¹⁹

Pero las inquietudes, disueltas en el ambiente, del primer romanticismo corrigen, casi sobre la marcha, la valoración negativa de los neoclásicos. Una Mme. de Staël, comulgando «en presencia de los siglos» ante los aires populares que cantan los coros de los Alpes²⁰ o el joven José Joaquín de Mora comunicando a Schlegel que «se admiraría si leyese los romances [...porque] allí se ve lo que es el influjo de la naturaleza en los primeros ensayos poéticos de los pueblos»,²¹ representan la reacción de las nuevas generaciones, plenamente identificadas con los valores de pureza y simplicidad que el paleorromanticismo adjudicó a cualquier manifestación de la cultura popular. Una segunda fase de aceptación de la literatura popular (1820-1850 de modo aproximado), corresponde ya a un afán recolector, precientífico y *amateur*, como en el caso de Fernán Caballero,²² que entrevera el entusiasmo por

Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid (1931), pp. 117-136; cf. también la obra de A. Rumeu de Armas, *Historia de la previsión social en España. Cofradías, gremios y hermandades*, Madrid, 1944, pp. 387 ss.

19. Manuel Josef Quintana, *Las reglas del drama*, en *Poesías*, 1821, II, vs. 552-557.

20. Véase el famosísimo libro de Mme. de Staël, *De l'Allemagne*, cap.: «La fête d'Interlaken».

21. C. Pitollot, *La querelle calderonienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora reconstituée d'après les documents originaux*, Alcan, París, 1909, pp. 77-79.

22. La obra colectora de Fernán Caballero fue reconocida por sus contemporáneos, especialmente los no españoles. Fernando Wolf le dirige una carta en noviembre de 1859 en la que, entre otras cosas, dice: «Tomo pues la libertad de remitirle adjunto un ejemplar de un tratadito mío, en que he ensartado en un hilo todas las preciosísimas perlas de la poesía popular con que V. ha adornado con tanto acierto sus lindísimas obras. Estas joyas tienen tanto valor aun para la ciencia, que les fue concedido un lugar en los escritos de nuestra Academia y que fueron acogidas con aplauso por nuestros más doctos varones, como p.e. por los célebres hermanos Grimm. En cuanto a los cuentos (*Märchen*), me permito la demanda: todos los traducidos por que son tomados de la boca del pueblo español o si algún que otro no sería más bien reminiscencia de cuentos que V. ha oído o leído en

la literatura tradicional con el desprecio por las formas «aplebeyadas» de esta literatura; recuérdese la severísima postura adoptada por Durán en relación a los romances vulgares y que tan oportunamente ha comentado Caro Baroja.²³ Entre los testimonios de los escritores de estos años que he recogido, creo que el más representativo es uno de Estébanez Calderón, quien al hablar del Códice de pliegos sueltos de la Biblioteca de Campo Alanje dice que

era aquel un libro solitario y sin par para la literatura y costumbres del siglo XIX, habiéndose formado de pliegos sueltos, impresos al vuelo en diferentes villas o ciudades de España, al modo de los modernos romances de ciego, género tan decaído de su antiguo esplendor, que desde siglos atrás podía considerarse perdido, bien por las persecuciones de la Inquisición a causa de ser muy libres a veces y hasta obscenos, bien por la moda petrarquista que despreció todo lo antiguo y de pura escuela castellana.²⁴

Por fin, la tercera fase, a partir de Milá y Fontanals, señala un modo científico en el tratamiento de estos temas, pero marcando una inflexión especial en los textos de procedencia oral.

La pervivencia de la recitación y venta de los romances de ciego ha durado hasta casi nuestros días. Rodríguez-Moñino, en su obra citada, ha reunido una expresiva antología de textos literarios que presentan la conocida figura del ciego vendedor de coplas y canciones. Entre los textos modernos reproduce algunos de Unamuno (*Paz en la guerra*), José Gutiérrez Solana, Pío Baroja, Cela y Narciso Alonso Cortés. Esta antología puede incre-

Alemania, invención de V., como p.e. el muy gracioso del medio-pollo en la Gaviota, o pues la mayor parte de ellos tienen una semejanza palpable, y, en todo caso, un origen común con nuestros *Märchen*, como lo prueban mis citas. La averiguación de este hecho es muy importante para la historia común de la poesía popular» (reproducido por J. M.^a de Cossío en «Cartas a Manuel Cañete», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XIII, p. 265).

23. J. Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, pp. 22-23.

24. Apud Antonio Cánovas del Castillo, «*El Solitario* y su tiempo, I, p. 303; sobre el Códice Campo Alanje cf. Rodríguez-Moñino, *op. cit.*, pp. 57-58.

mentarse con otros testimonios, como éste que ofrece Galdós en *La Desheredada*:

Comprendiendo que algo de imprenta no venía mal como auxilio de la litografía, adquirió cajas y máquinas, y se quedó con todas las existencias de una casa que trabajaba en romances de ciegos y aleluyas. El material de planchas y grabados era inmenso, y se lo dieron por un pedazo de pan. Montó también esta especulación en gran escala, y los ciegos pudieron comprar la mano de romances a un precio fabulosamente barato. Las cacharrerías, las tiendas de arena y estropajo y los vendedores ambulantes se surtían por muy poco dinero de aleluyas del antiguo repertorio, y de otras nuevas con soldados franceses y españoles, moros o cristianos.²⁵

O con otras páginas de las *Memorias*²⁶ de Baroja, de la escena final de *Los cuernos de Don Friolera* de Valle o del acto segundo de *La zapatera prodigiosa* de García Lorca.

Durante el siglo XIX los ciegos y los buhoneros jugaron un papel capital en la distribución de la literatura popular. Rodríguez-Moñino ha reproducido también algunos textos del XIX que ilustran suficientemente sobre ello; los pintores y dibujantes —recuérdese el cuadro de Alenza *El ciego de las coplas*— utilizaban a menudo este hecho cultural como motivo de su obra plástica.²⁷ En la literatura costumbrista, por modo singular, el tema del ciego-propagandista ocupa un lugar inevitable. Ferrer del Río y Juan Pérez Calvo caracterizan de la siguiente manera la venta callejera de literatura popular:

25. Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, I, p. 1099 b.

26. Pío Baroja, *Obras completas*, VII, pp. 1109-1115. La sugerencia que presenta el novelista (p. 1122) podría llevar a una consideración de su libro *Canciones del suburbio* como réplica de los temas y del tono de la canción popular de la literatura de cordel.

27. Francisco Fernández Villegas («Zeda»), en un artículo dedicado a la «Literatura popular», en *La Época* (3 abril 1892), la identifica con los textos de ciego: «[...] debajo del susodicho pendón, un trovador callejero, vara en mano, al mismo tiempo que señala las pinturas, va recitando en versos de romance toda aquella historia espeluznante con gran contentamiento de las cocineras sensibles y de los vendedores de hortaliza. Aquella es la única poesía popular, la única literatura que deleita e instruye a las muchedumbres españolas».

Los niños acuden presurosos a comprarle cartillas, catones y gramáticas; los mozos de cordel, la historia de los Doce Pares de Francia, las coplas de Calainos, los siete Infantes de Lara y Rosaura la de Trugillo; y de este modo notarás, lector, que el *Ciego* consigue establecer en cada esquina de las calles de la capital, una cátedra de historia y poesía, e infundir un amor a las bellas letras, que no hay momento del día en que no se encuentre un mozo que lea y muchos que con la boca abierta lo escuchen. Por supuesto que todos estos libritos, historias y coplas, con otra porción de cosas raras y nunca vistas, las sabe el *Ciego* de memoria, con sus puntos y comas, prueba inequívoca de lo mucho que las ha oído leer y de lo mucho que gustan en nuestra tierra las cosas de ciego ¡y habrá aún quien nos calumnie diciendo que no somos aficionados a la lectura!²⁸

Curioso en extremo resulta el tratamiento del cuento patrimonial en que un ciego cauteloso es desposeído de sus dineros²⁹ y al que se presenta, en un sainete, como vendedor de canciones populares:

Vayan llevando
la jácara mejor y más sonora
que se han compuesto nuevamente
ahora.³⁰

Al parecer, la espontaneidad de la venta pública de papeles impresos —canciones, hojas volantes, folletos— proporcionaba bastantes preocupaciones a las autoridades políticas y administrativas. Algunos hechos confirman lo que sabemos por caminos literarios sobre la fuerza de aglutinación popular que revestía este sistema de distribución. Resulta sumamente curioso un expediente

28. *Los españoles pintados por sí mismos* Boix, Madrid, II, 1844, p. 327.

29. Juan de Timoneda en *Un passo de dos ciegos y un moço de la Turiana* y en la «Patraña docena» de *El patrañuelo* desarrolla este tema del folklore tradicional.

30. El tema aparece en dos sainetes populares, *El gato y la montera o Perico el Emperador*, de una colección de veintinueve que se conservan en un volumen de *Literatura popular* de la biblioteca de don Antonio Rodríguez-Moñino, editados por Santaren, Minuesa y Hernando; este último impresor anuncia en la contraportada de un sainete de 1892 el stock de «historias que se hallan en mi despacho».

promovido por el gobernador de Madrid en 1835, que a la sazón era Saturnino de Olózaga.³¹ El 12 de diciembre dirige una proposición al secretario de Estado, en la que expone «algunas ideas encaminadas a sacar a nuestra poesía popular de la abyección en que llegaron a ponerla por una parte la ignorancia y por otra los abusivos privilegios» de la Hermandad de Ciegos madrileña. La corrección adecuada al abatimiento en que yace el género podría conseguirse, según la propuesta de Olózaga, con la ayuda oficial al sistema de producción y venta de las canciones populares, para lo que deberá «excitarse el celo de algunos literatos» quienes por cierto, tienen el cercano modelo del poeta francés Béranger (cf. apéndice I). La resolución superior no se hace esperar, pues la minuta de la Orden Ministerial (4 abril 1836) establece que

conformándose S. M. la Reina Gobernadora con lo expuesto por U.S. y deseosa de que al soplo unificador de la libertad, inflame el estro de los poetas españoles, propone los himnos de paz, de unión y de ventura, que S. M. se goza en esperar sustituyan en breve a los gritos de guerra y al estrépito de las armas; se ha dignado mandar que una comisión compuesta del Duque de Rivas, Don Agustín Durán, Don José de Espronceda, Don Ventura de la Vega, Don Mariano José de Larra, Don Manuel Bretón de los Herreros, Don Joaquín Pacheco, Don Mariano Roca de Togores, Don Eugenio de Ochoa, Don Ángel Iznardi y Don Antonio García Gutiérrez, toman a su cargo la patriótica tarea de elevar este género de literatura, destinado a popularizar los hechos gloriosos y los rasgos únicos dignos de imitación y alabanza [...].

En esta disposición debió terminar todo el proyecto, porque no se conocen datos de las actuaciones de la brillante comisión. Estos documentos son el punto final de la accidentada historia de la Hermandad de Nuestra Señora de la Visitación, obra pía de los ciegos de Madrid, organización gremial estudiada inteligentemente por Jean-François Botrel³² (cf. apéndice II).

31. Archivo Histórico Nacional (en adelante, AHN), Conejos, leg. 11318.

32. Jean-François Botrel, «Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne», en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, París, IX (1973), pp. 417-482; X (1974), pp. 233-271.

En años posteriores, la actividad literaria de los ciegos da lugar a denuncias, intervenciones gubernativas e, incluso, desórdenes públicos. *El Eco del Comercio* (21 febrero 1836) alude a los ciegos que actuaban en la Puerta del Sol y a una imprenta de la calle de Jardines, proveedora de la mercancía de éstos y responsable de la «impresión de papeles subversivos». El gobernador de Madrid comunica al ministro de Gobernación, el 21 de abril de 1838, la recogida efectuada en la librería de la viuda de Paz de los ejemplares venales de la ordenanza para el reemplazo del ejército y que «de las diligencias practicadas por el comisario ha resultado que la impresión ha sido hecha, una parte por una compañía de ciegos de esta Corte de la que aparece como principal Venancia Estepar».³³ Extremadamente sintomáticos son los escándalos callejeros producidos a raíz de la supresión del periódico *El Guirigay*.

Como es sabido,³⁴ el ministerio de Pérez de Castro adoptó una serie de medidas restrictivas de las libertades políticas, medidas entre las que figura una real orden (5 mayo 1839) que establecía en su artículo 70 la prohibición de «publicar por las calles la venta de hojas sueltas y periódicas». Días más tarde (7 julio) el Consejo prohíbe la publicación del periódico de González Bravo. La reacción de los partidarios del periódico no se hace esperar, pues al día siguiente se producen algaradas que desazonadamente comunica el gobernador de Madrid al ministro de la Gobernación:

En el parte reservado que tuve el honor de dirigir a VE. a la una de esta tarde le participaba el aspecto que presentaba entonces la Capital; los síntomas de agitación que se notaban, el hecho de haberse dirigido varios ciegos hacia la redacción de *El Guirigay* y de haberse oído en la Puerta del Sol vivas a aquél periódico. Afortunadamente han desaparecido a estas horas todos los motivos de temor que aquellas circunstancias unidas a ciertas voces de próximo desorden podían inspirar. Todo está, al

33. AHN, Consejos, leg. 11318.

34. Pedro Gómez Aparicio, *Historia del periodismo español*, I, Editora Nacional, Madrid, 1967.

parecer, en completa calma y la activa vigilancia que se ha ejercido durante todo el día, no ha sido enteramente infructuosa.³⁵

Como resultado de los desórdenes son detenidas algunas mujeres; una declara haber recibido dinero para gritar el periódico; otra, desde la cárcel, expone su inocencia en el asunto, y los representantes de la extinguida corporación de ciegos a la vez que exoneran de culpas a los miembros de su organización, solicitan de la reina «la gracia de poder vocear por las calles, como siempre lo han hecho, los papeles públicos, o sean hojas sueltas» pues en caso contrario «infinidad de familias serán víctimas de la indigencia». Por fin, el 28 de agosto es prohibida la circulación del folleto de don Antonio Torija *El Guirigay, los Ministros y Espartero*.³⁶

La animosidad de las autoridades contra la venta callejera de papeles se destaca en todo momento. Cuando el gobernador de Madrid impide la venta de la anunciada obra *Don Sisebuto o sesiones críticas del concilio unijerárquico* (18 enero 1847), expone las causas de la prohibición, y entre ellas apunta que son «muy pocas y determinadas cosas en las que existe la conveniencia de que se den a luz los impresos por medio de los ciegos, siempre prontos (para hacer más deseadas sus mercancías) a prorrumpir en expresiones ajenas al decoro y a la moral».³⁷ Otro poncio madrileño (12 septiembre 1856) participa al ministro la detención que se ha efectuado en Colmenar Viejo «de un hombre llamado Pedro González, [que] vendía *romances* al parecer subversivos, e impresos también al parecer, en Madrid, por el lujo de la edición, aunque diga en el pie de imprenta Talavera»³⁸ (cf. apéndice III).

35. AHN, Consejos, leg. 11315.

36. Ibid.

37. AHN, Consejos, leg. 11318; precisamente (17 diciembre 1846) el editor, don José María Álvarez, había solicitado permiso para que la venta de esta publicación por entregas se hiciese «por medio de los ciegos, único por donde dicha obra puede llegar a manos de la clase menesterosa, a quien principalmente se dirige».

38. AHN, Consejos, leg. 11312 (II). El texto peligroso, en este caso, era una hoja titulada *Nueva y lastimosa relación en que se refiere el portentoso milagro que ha obrado N.ª Sra. del Carmen en un pueblo de Castilla, en este presente año de 1856, el día 23 de mayo, con un caballero muy rico, que quería vender la fanega de trigo a cien*.

En las líneas anteriores he identificado, de un modo que puede resultar abusivo, literatura popular con poesía de cordel. Las evidentes analogías que se dan entre esta clase de textos versificados —mecanismo de distribución, temas, estilo— y la poesía de tradición oral —épica, romancero viejo, lírica de tipo tradicional— espolean indudablemente el interés de los estudiosos, prueba de lo cual son los citados trabajos de Caro Baroja, Rodríguez-Moñino, Aguilar Piñal y García de Enterría. Con todo, los textos políticos no son sino una parcela acotada del complejo universo formado por la literatura popular española del siglo XIX. Otros muchos productos impresos reconocían idéntico circuito, atendiendo a las mismas o parecidas funciones, que los poemas o romances de ciego. La dificultad de conocerlos estriba en el olvido casi total en que han caído hasta el presente. Puede decirse sin exageración que, en el conjunto de la literatura popular española, la poesía ha sido el género privilegiado que se ha lucrado del mayor grado de interés de los estudiosos. Pero junto a ella existieron otras manifestaciones —susceptibles, si se quiere, de la categorización de los géneros literarios— tanto o más significativas, y que sólo desde hace poco tiempo atraen la atención de los investigadores. La lectura popular del siglo XIX consumía además de pliegos poéticos, hojas sueltas de carácter político o publicitario, folletos, periódicos y volúmenes. Existe también, un teatro de circunstancias de innegable resonancia popular; desde las piezas improvisadas en los momentos de efervescencia nacional hasta las dramatizaciones «sociales» de fin de siglo³⁹ discurre una corriente caudalosa de textos teatrales paralelos, en sus formas e intenciones, a la literatura impresa, sin olvidar tampoco las diversiones escénicas no estrictamente literarias.⁴⁰

Todas las producciones a que he aludido son aún mal y escasamente conocidas. El material parece ser abundante, pero

39. Véase para este tema el ensayo de García Pavón, *Teatro social en España*, Taurus, Madrid, 1962.

40. Para el estudio de espectáculos y diversiones populares son insustituibles los trabajos de J. E. Varey, *Títeres, marionetas y otras diversiones populares de 1758 a 1859*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1959, y *Los títeres y otras diversiones populares de Madrid, 1758-1840*, Tamesis Books, Ltd., Londres, 1972.

los trabajos realizados son muy escasos. Las aportaciones de Varey para los espectáculos teatrales, las de A. Gil Novales, A. Elorza, Iris M. Zavala, Clara E. Lida (folletos y periódicos), de J. Marco, J. A. Ferreras, Botrel (novela), entre otros, son una muestra muy breve del terreno que queda por trabajar. Otros críticos o investigadores anuncian estudios monográficos sobre algunos de los aspectos aquí enunciados. Todo se hace muy necesario para el rescate de la intrahistoria cultural durante el pasado siglo. El estudio de los libros y folletos que circulaban entre los lectores semiletrados del XIX resulta una operación de primera magnitud para el conocimiento de la sociedad española de la época; catecismos, hagiografías, devocionarios, versiones protestantes de la Biblia, tratados de usos prácticos, calendarios, almanaques, panoramas históricos, novelas, constituyen un riquísimo universo de papel impreso que recoge las inquietudes y las esperanzas, los usos sociales y los patrones sociales, las dificultades cotidianas y la sabiduría práctica de la mayor parte de la población de la época.

¿NOVELA POPULAR O NOVELA DE FOLLETÍN?

Este libro reduce el amplio panorama de trabajos pendientes a un solo capítulo: la novela; tema, por otra parte, que aquí se estudiará de modo aproximativo, ya que el conocimiento bibliográfico general y los múltiples aspectos monográficos del mismo no puede decirse que estén aún suficientemente perfilados.

Como es suficientemente conocido,⁴¹ la casi inexistente novela del siglo XVIII supone una ruptura desafortunada con la brillantísima corriente narrativa de los siglos XVI y XVII. A partir de la tercera década del siglo XIX la actividad editorial in-

41. Reginald F. Brown en su bibliografía de *La novela española, 1700-1850*, Servicio de Publicaciones de la Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953, calcula que entre 1700 y 1826 se publicaron 180 ediciones de novelas, mientras que entre 1827 y 1850 aparecieron 560 ediciones, «es decir, tres veces más en un espacio de tiempo cinco veces menos largo» (p. 18).

crementa el crecimiento de las publicaciones de carácter narrativo, pero, como ha escrito Montesinos, «no era empresa fácil resucitar la antigua novela española. Era de muy ardua lectura y se refería, auténticamente, a una sociedad extinta que la novela histórica trataba de reconstruir bien arbitrariamente, infiriendo en ella las pasiones de hoy».⁴² Los escritores y los editores se sienten forzados a partir casi de cero y a improvisar, por tanto, nuevos universos ficticios y nuevas técnicas de narración. El expeditivo procedimiento de las traducciones de textos extranjeros y la reviviscencia a la moda de los cuadros de descripción *costumbrista* inciden, por activa y por pasiva, en el proceso de creación de la narrativa española decimonónica hasta el extremo que se ha hecho opinión generalmente admitida retrasar el nacimiento de la novela moderna a los años de la revolución del 68. Investigaciones bibliográficas y estudios monográficos sobre escritores determinados han iniciado la corrección cuantitativa de esta idea. Después de los estudios de Zellers, González Palencia, Brown, Montesinos, Iniesta y Zavala es imposible mantener opinión semejante, aunque, a pesar de todo, resulta muy improbable el rescate de textos narrativos de auténtica *calidad literaria*.

Dejando de lado los prejuicios antinovelescos de los neoclásicos y los «moralistas» de la primera mitad del siglo XIX, tenemos que tanto los críticos más solventes de la segunda mitad, al igual que los actuales, coinciden en afirmar que la mejor novela española del pasado siglo fue la de su último tercio.⁴³ Puede justificarse el mérito literario de alguna novela histórica, de las discutidas obras de Fernán Caballero o de piezas prácticamente olvidadas —*De Villahermosa a la China* o la *Vida de Pedro Saputo*— pero, en general, la calificación es unánime. Juicio tan definitivo nos coloca ante un hecho inevitable, cual es el de la escasa calidad de la narrativa española anterior

42. José F. Montesinos, *Introducción a una historia...*, cf. cap. V: «Los clásicos españoles».

43. Mariano Baquero Goyanes, «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vergara, Barcelona, 1969, V, pp. 54-142.

a 1868 y que *mutatis mutandis*, podemos trasponer a la debatida polaridad literatura culta-literatura popular.

Como se verá más adelante, una forma característica de presentación que adoptó la novela de estos años fue la de «entregas» de cuadernillos sucesivos o la fragmentación realizada en los «folletines» de los periódicos. Habida cuenta de las connotaciones de sentimentalismo, truculencia y sensiblería que el término «folletín» asume en la conciencia del hablante actual, algunos estudiosos han preferido la denominación de novelas «por entregas» para referirse a las publicaciones⁴⁴ que se caracterizan por su publicación fragmentada, el procedimiento de venta directa y callejera y la manipulación de estereotipos en modelos y estilos narrativos. Ahora bien, lo que parece muy claro en una afirmación general no lo fue tanto en la realidad. Debemos tener en cuenta, en primer lugar, la grave dificultad bibliográfica que supone la casi desaparición actual de los cuadernos individualizados que constituían estas novelas.⁴⁵ Lo que de estas obras encontramos hoy son volúmenes encuadernados, con mayor o menor cuidado, de los que hay que deducir hipotéticamente su original hechura fascicular. Mientras no se disponga, por tanto, de un fondo bibliográfico que conserve la genuina forma de presentación «entreguística», nos moveremos en el plano de las suposiciones aproximadas que sólo podrán ser confirmadas por noticias indirectas (prospectos de propaganda, anuncios periodísticos, publicación fragmentada

44. Es el título que ha escogido Juan Ignacio Ferreras para el estudio de ciertos sectores de la novelística de los años 1840-1900, *La novela por entregas, 1840-1900*, Taurus, Madrid, 1972. En este libro, Ferreras explica muy plausiblemente la realidad física constitutiva del cuaderno o fascículo de las entregas novelísticas a partir de los datos proporcionados por el bibliógrafo Hidalgo y el folletinista Nombela, pp. 46-61 y 237-242, pero no cita un solo caso de novela por él estudiada que conserve su estructura original, mientras que en las confusas relaciones bibliográficas de las pp. 92-115 y 121-236 menciona muchas de las que sabemos positivamente su originaria publicación en volumen. Afortunadamente, Jean-François Botrel reproduce piezas relacionadas con la industria de las «entregas» en su puntual trabajo «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», en *Creación y público en la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974, pp. 111-155.

45. La publicación facsimilar del *Nicholas Nickleby* dickensiano que acaba de lanzar al mercado la casa Scolar Press permite disponer de un modelo real de novela publicada en cuadernillos del que, hasta el momento, carecemos para la literatura española.

en los «folletines» de la prensa periódica). Existen otras circunstancias que dificultan aún más la precisión técnica sobre dichas producciones: novelas de edición simultánea en «folletín» periodístico y en volumen (Fernán Caballero, Antonio Flores, Galdós, por citar casos bien conocidos), fabulaciones ortodoxamente «folletinescas» que exclusivamente aparecieron encuadradas como libros, al igual que ocurre con piezas —*Vida de Pedro Saputo*— de inequívoca hechura popular y fragmentada. Y sobre todas ellas existe la hipótesis indiscutida de la divulgación general de que gozaron los textos narrativos publicados antes de 1870.

Por ello prefiero utilizar la denominación «novela popular», que además de eliminar el escollo de las dificultades bibliográficas que he apuntado, permite ensanchar el área de mi estudio a todos los sectores de la novelística española del XIX —publicaciones en periódicos, en cuadernillos, en volúmenes—, dibuja un ámbito de comprensión tan sugestivo como es el universo literario a que me he referido en estas páginas y explica, en una línea análoga a la historia literaria de los siglos anteriores, las contaminaciones y desplazamientos hacia otras zonas de creación literaria más privilegiada.⁴⁶

46. En el curso de este trabajo utilizaré también las denominaciones «novela folletinesca» y «novela por entregas»; con la primera me refiero a la dimensión estilística de tipo melodramático que se da en tantas novelas de la época, y con la segunda hago referencia exclusivamente a los textos de los que tenemos constancia que fueron editados por el procedimiento del cuadernillo o del «folletín» periodístico.

Capítulo 2

LA «NOVELA POPULAR» EN LA HISTORIA DE LA NOVELA DEL SIGLO XIX

POSICIÓN DE LA CRÍTICA ANTE LA NOVELA DECIMONÓNICA

Las dificultades que asaltan a cualquier estudioso de las distintas parcelas que constituyen el edificio de la historia literaria española se multiplican escandalosamente en el caso de la novelística del pasado siglo. La distancia que media entre la elaboración crítica y la compleja realidad representada por los millares de novelas que fueron publicándose a lo largo de la centuria nos obliga a considerar cautelosamente toda clase de juicios de valor de carácter absoluto y general. La historia *real* de la novela española decimonónica está aún por escribir y, mientras no se aclaren muchas cuestiones secundarias o monográficas, toda la bibliografía crítica referente a ella será simplemente material provisional.

El inmenso caudal narrativo español que sale de las prensas —peninsulares o extranjeras— nunca ha sido catalogado de forma completa y satisfactoria; muchos de aquellos volúmenes o han desaparecido o, en el estado actual de nuestros conocimientos bibliográficos, son inencontrables. Las novelas publicadas fuera de España son, lógicamente, *rara avis* en las bibliotecas nacionales (cabe suponer incluso que muchas no llegaron a trasponer las fronteras bien por prohibiciones de los órganos del poder, bien porque su destino comercial radicara en otras áreas del ámbito hispanohablante). Las imprentas y los editores provinciales no dis-

ponían, en la mayor parte de los casos, de ágiles redes de venta y distribución, con lo que la difusión de algunas novelas se circunscribía a áreas regionales. Existen, por otro lado, los inconvenientes que dificultan la conservación de las novelas publicadas en «cuadernillos» y el olvido al que están expuestas otras muchas aparecidas en los «folletines» de las publicaciones periódicas. Los prejuicios de los lectores y de los mismos autores del XIX colaboraron también en la general confusión que opera sobre la novela de aquel siglo, pues si para los primeros la novela es un objeto de consumo cuya conservación no es tan digna como la de otros volúmenes, para los segundos las imprecisiones sobre la denominación genérica que pudiera corresponder a estas producciones literarias les llevó a buscar caprichosas titulaciones —cuento, romance, leyenda, historia, etc.—, escasamente significativas para el lector poco avisado. La incuria, en fin, que ha caracterizado la conservación de nuestro patrimonio bibliográfico, junto con las causas apuntadas, da como resultado el asombroso estado de desconocimiento actual sobre lo que fue realmente la novela española del pasado siglo.

Las valoraciones, las construcciones explicativas, los panoramas de conjunto que ha ido elaborando la crítica corresponden en muy escasa medida al conjunto de los hechos novelísticos tal como se dieron en su realidad histórica, realidad que, a finales de siglo, ya había experimentado un asombroso desarrollo.

El esquema explicativo elaborado por la crítica de finales del siglo XIX (P. Blanco García, J. M. Asensio, Menéndez Pelayo, Emilia Pardo Bazán) es el siguiente: inexistencia práctica de la novela en los treinta primeros años del siglo, desmedrada aclimatación de la novela histórica al estilo de Walter Scott, demérito estético y peligrosidad moral de la narrativa producida durante el reinado de Isabel II —con la excepción de Fernán Caballero— y constitución definitiva de la moderna novela española a partir de las primeras publicaciones de Pérez Galdós (1870 y años siguientes). Los análisis aplicados a cada uno de estos momentos se suelen limitar al enunciado de títulos y autores, a ligeras conexiones con la teoría general sobre el Romanticismo —en el caso de la novela histórica— y a la condena más radical de toda la producción pregaldosiana, condena en la que se mezclan razones de

estética idealista, principios de moral tradicional y conveniencias inmediatas de orden político-social. Este esquema ha sido repetido por buena parte de la crítica del siglo xx; los juicios de conocidos manuales de historia literaria o de monografías como las de González Blanco o Gómez de Baquero¹ abundan en las mismas o parecidas valoraciones.

Recientemente, los análisis críticos y, singularmente, las aportaciones bibliográficas de Reginald Brown y José F. Montesinos han hecho posible un nuevo planteamiento de la historia de la novela española durante el siglo xix. Los datos ofrecidos por Montesinos sobre las traducciones españolas de novelas extranjeras² complementados por la relación de novelas originales que ofrece Brown en su catálogo³ — pese a los límites cronológicos que fijan ambos estudiosos y a las explicable lagunas en trabajos de estas características —⁴ hablan por sí solos de las particularidades del

1. Andrés González Blanco, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Sáenz de Jubera hermanos, Madrid, 1909. Eduardo Gómez de Baquero, *El renacimiento de la novela en el siglo XIX*, Madrid, 1924.

El juicio de «Andrenio» (Gómez de Baquero) sobre la novela por entregas contiene una observación que la crítica posterior desarrolló por extenso; según Gómez de Baquero, la novela por entregas «preparó el advenimiento de la novela artística, del mismo modo que los periódicos, haciendo lectores. La novela por entregas produjo, sin duda, estragos en el gusto (menores de los que pudiera creerse dado su calidad, porque se dirigía a un público virgen que no tenía gusto) y echó a perder también algunas capacidades literarias que se malograron y disolvieron en aquel trabajo forzado; pero compensó estos daños aficionando a leer a muchas gentes, que de otro modo no habrían adquirido el hábito de la lectura. Seguramente no habrían ido a contraerlo en los tomos de la Colección de Autores Españoles de Rivadeneyra. Fue menester que la tentación de la literatura se le entrase por debajo de la puerta, sin pedir permiso, para acostumbrar a leer al vulgo», *op. cit.*, pp. 49-50.

2. José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX. Seguía del esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*, Castalia, Valencia, 1955 (cito por la segunda edición, Madrid, 1966).

3. Reginald F. Brown, *La novela española 1700-1850*, Bibliografías de Archivos y Bibliotecas, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1953.

4. Véase la nota de Antonio Iniesta Oneca, «Sobre algunas traducciones españolas de novelas», en *Revista de Literatura*, XXVII (1965), pp. 79-85, en la que se añaden datos bibliográficos no recogidos por Montesinos. Idéntica función representa con relación a la bibliografía de Brown el artículo de Berta Becerra, «La Novela Española, 1700-1850», en *Boletín de la Asociación Cubana de Bibliotecarios*, n.º 7 (1955), pp. 3-10, y la reseña de Montesinos al libro de Brown, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, X (1956), pp. 225-233.

mercado novelístico durante los primeros cincuenta años del siglo. Resulta, pues, indiscutible que, mientras no se confeccione un catálogo exhaustivo de novelas del XIX las aportaciones del profesor español y del hispanista inglés constituyen los más sólidos pilares en el edificio de la reconstrucción crítica de la novela española decimonónica. Estudios posteriores a estos trabajos, aunque sugestivos y originales desde la apreciación de problemas concretos, fundamentan el cañamazo de su interpretación sobre las contribuciones de ambos.⁵

Más recientemente aún, algunos estudiosos se han propuesto el estudio de la novela del XIX a partir de las constataciones sociológicas aportadas por Montesinos; ya desde el plano del acercamiento monográfico a un novelista tan curioso como Ayguals de Izco, ya desde una perspectiva de conjunto⁶ se intenta explicar la novela anterior a 1870 como el resultado de complejas mediaciones representadas por la industria editorial y por la ideología progresista y humanitaria de los primeros socialismos.

5. Cf. J. Campos, «El movimiento romántico. La poesía y la novela» en *Historia general de las literaturas hispánicas*, segunda parte, 1957, IV, pp. 155-239; Manuel Baquero Goyanes, «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, 1958, V, pp. 55-143; J. M.^a Castro y Calvo, «Introducción» a las *Obras* de Fernán Caballero, Biblioteca de Autores Españoles, CXXXVI, Madrid, 1961; Ricardo Navas-Ruiz, *El Romanticismo español. Historia y crítica*, Anaya, Salamanca, 1970; L. García Lorenzo, *La novela del siglo XIX*, vols. XXIII y XXIV de la col. *Literatura Española en Imágenes*, La Muralla, Madrid, 1973; J. Ignacio Ferreras, «La prosa en el siglo XIX», en *Historia de la literatura española*, dirigida por J. M. Díez Borque, Guadiana, Madrid, 1974, pp. 59-132.

6. Estudios generales: Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, Anaya, Salamanca, 1971; Juan Ignacio Ferreras, *La novela por entregas, 1840-1900*, Taurus, Madrid, 1972.

Trabajos monográficos sobre Ayguals: Joaquín Marco, «Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)», en *Ejercicios Literarios*, Taber, Barcelona, 1969, pp. 73-95; Iris M. Zavala, «Socialismo y literatura. Ayguals de Izco y la novela española», en *Revista de Occidente*, n.º 80 (1969), pp. 157-188; Leonardo Romero, «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco», en *Prohemio*, III, n.º 1 (1972), pp. 45-90; Antonio Elorza, «Periodismo democrático y novela por entregas en Wenceslao Ayguals de Izco», en *Revista de Estudios de Información*, n.º 21-22 (1972), pp. 87-103.

TENDENCIAS EN LA NARRATIVA ANTERIOR A 1870

Si una clasificación basada en las tendencias temáticas resulta operación fluctuante e incompleta, mucho más lo será en el caso de la novela decimonónica, cuya historia real es un *desideratum* difícil de conseguir en el estado actual de conocimientos sobre el tema. De todas formas, las exigencias taxonómicas son hasta tal punto imperativos del conocimiento humano que nada tiene de extraño que los críticos literarios del XIX —e incluso los mismos novelistas— pretendieron poner algún orden clasificador en el confuso universo de las obras narrativas que se les venían a las manos. Todos ellos partían de una constatación inmediata —que ha dado pie a los más fecundos planteamientos de la crítica actual—, cual era el asombro ante la llamativa cantidad de novelas extranjeras que se traducían al español y que dejaban a la literatura de la época en una menesterosa solución de continuidad en relación a los brillantísimos antecedentes de la narrativa española de los siglos XVI y XVII. La ruptura con la tradición nacional que suponía este hecho tenía una referencia de contraste en el caso del teatro, género en el que los escritores románticos intentaron establecer, con diversas suertes de resultados, una continuación del teatro de la Edad de Oro.

La superabundancia de traducciones producía un considerable descenso cualitativo en el uso de la lengua escrita y, lo que es más importante para nuestro caso, una atonía o incapacidad creadora en el orden de las narraciones originales; dos consecuencias que nunca escaparon a la atención de la crítica más avisada junto con otros aspectos de carácter ético-político que dieron lugar, por su parte, a reiterados y significativos debates acerca de los modelos de comportamiento servidos por la narrativa foránea. Ante este conjunto de consecuencias, la reacción de la crítica se convierte en un movimiento de arbitrismos y reclamaciones en favor del nacimiento y el logro posterior de la *novela nacional*.

Desde su exilio británico, en 1834, Alcalá Galiano apuntaba hacia este fenómeno:

En conjunto, los españoles, son muy dados a la lectura de novelas y están provistos con abundancia por los franceses; la peor hojarasca que sale de las prensas de Francia ha aparecido con indumento español, o mejor dicho, en una especial jerga española que es de temer que haya corrompido irremediablemente la lengua castellana.⁷

Mesonero, en el prólogo al *Panorama matritense* (1835-1838) aludía a la carencia de una novela española moderna, ausencia a la que él subvenía vicariamente con sus cuadros de costumbres.⁸ En 1839 y en un conocido artículo del *Semanario Pintoresco Español* clasificaba las novelas entonces existentes en tres tendencias: fantásticas, de costumbres e históricas.⁹ En otro artículo del siguiente año denunciaba apocalípticamente los resultados morales de las modernas novelas francesas: «Recorred ahora los diarios franceses y contad a cuántos desgraciados han conducido esas máximas al Sena, cuántas seducciones, adulterios, violencias, separaciones han causado; cuántos hombres de mérito se han dejado arrastrar de esta execrable manía».¹⁰ Análogas denuncias contra las traducciones y los traductores leemos en el folleto firmado por «El Tío Cigüeña» (seudónimo de Juan Mieg)¹¹ y en un artículo publicado por un joven escritor andaluz —Manuel Fernández y González— en una revista literaria granadina.¹²

La conciencia de la necesidad en que se encontraba la novela española de disponer de textos originales, por muy calcados que fuesen de las novelas francesas más en boga, llevó a algunos señaladísimos cultivadores de la literatura popular a presentarse como

7. En la serie de artículos publicados en *The Atheaneum* y traducidos al español por Vicente Llorens, cf. Alcalá Galiano, *Literatura española siglo XIX*, Alianza, Madrid, 1969.

8. José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela. Ensayos sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Castalia, Madrid, 1960, pp. 13 ss.

9. «Crítica literaria. Las novelas», en *Semanario Pintoresco Español* (1839), pp. 253-255.

10. «Las novelitas francesas», en *Semanario Pintoresco Español* (1840), pp. 261-263.

11. «El Tío Cigüeña» (Juan Mieg). *Cuatro palabras a los señores traductores y editores de novelas*, Imp. de los hijos de doña Catalina Piñuela, Madrid, 1836 (Bib. Nac.: V/692-2). Por un expediente conservado en el AHN, Consejos, leg. 11313, sabemos que Juan Mieg fue director del Real Gabinete de Física.

12. «Una plaga», en *El Abencerraje*, Granada, n.º X (1844).

pioneros de la creación de la *novela nacional*. Juan Martínez Villergas en el epílogo de *Los misterios de Madrid*, dando vueltas a a su triste condición —compartida por otros muchos y denunciada por los críticos contemporáneos— de forzado de la pluma, se vanagloria de «haber contribuido al cultivo de la *novela nacional*, que en vano me han querido disputar algunos, y [de que] si nuestra patria produce como lo espero novelistas de primer orden ya que no tenga la dicha de colocarme a su altura, tendré la gloria de haber dado el ejemplo en este difícil género de literatura».¹³ Idéntica pretensión manifiesta Ayguals de Izco en otro epílogo, el de *La marquesa de Bellaflor*; ¹⁴ a Villergas y Ayguals, dos pretendidos pioneros, hay que añadir, según el crítico Francisco Javier de Moya,¹⁵ el nombre de Romero Larrañaga con su novela *La enferma del corazón*, y, según nuestro conocimiento de la realidad novelística en los años cuarenta, los nombres de otros muchos, entre los que destaca el de Fernán Caballero. Resulta harto conocido el papel histórico que desempeñó la escritora costumbrista en la trayectoria de la novela española del XIX. Pero, por lo que se refiere a sus ideas sobre el estado de la novela en los años medianeros del siglo, no es impropio recordar la clasificación que hace de la novela contemporánea en un capítulo de *La gaviota*.¹⁶ Una conversación mantenida por los contertulios de la condesa de Algar presenta el más completo panorama clasificatorio de la novela española realizado por aquellos años; la novela puede ser como «los folletines que escriben los franceses»,¹⁷ «fantástica» como la que escriben los alemanes, pero que para

13. *Los misterios de Madrid*, III, 1845, pp. 316-317.

14. *La marquesa de Bellaflor*, II, pp. 508-509.

15. «La novela nacional», en *El Espectador* (9 mayo 1848).

16. *La gaviota*, folletín en *El Heraldo* (9 mayo-14 julio 1849). Cito por la edición de Julio Rodríguez-Luis, *Textos Hispánicos Modernos*, Labor, Barcelona, 1972 (cf. el cap. 4 de la segunda parte). La composición de esta novela se sitúa hacia 1845, cf. Javier Herrero, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Gredos, Madrid, 1963 (para cronología de las novelas, pp. 304-316), por lo que el diagnóstico de doña Cecilia coincide cronológicamente con los de Villergas y Ayguals.

17. Los folletines franceses son vistos desde la perspectiva moralmente negativa, habitual de la crítica conservadora que suele insistir machaconamente en la pretendida propaganda en favor de la libertad sexual y el suicidio, cf. *La gaviota*, pp. 302-303.

los españoles «sería una afectación insoportable», «heroica o lúgubre», «sentimental» y, por fin, los dos tipos novelísticos de auténtica calidad: «la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios, y la novela de costumbres, que es justamente la que nos peta a las medias cucharas, como nosotros».

Prólogos, gacetillas, reseñas y críticas de libros son ocasión no desaprovechada por los críticos para lamentar la inexistencia de la novela española. Nicomedes Pastor Díaz, al reseñar *Sab* de la Avellaneda, escribía: «nos hemos puesto muchas veces a pensar, aunque sin fruto hasta ahora, cuál podría ser la causa de que el movimiento literario de esta época, al paso que fecundo en producciones dramáticas y en poesías de todos géneros, haya sido estéril en novelas. Fenómeno raro sin duda, pero real y existente».¹⁸ Fernández de los Ríos, en el prólogo a *La Casa de Pero Hernández* de Miguel Agustín Príncipe (1848), era más inquisitivo en su denuncia:

¿Por qué yace desatendida y desdeñada la novela en la patria de Quevedo y de Cervantes? ¿Será que la índole del ingenio español no se acomode fácilmente a las condiciones de este género de escritos? ¿Nos faltan por ventura ya en el estado presente de nuestra sociedad, ya en nuestra historia, ya finalmente en nuestras creencias, los elementos necesarios para la obra del novelista? ¿Por qué pues, no se escriben novelas en España?

Avanzado el siglo, continuaban los reproches contra las traducciones de novelas extranjeras. Cañete, en el prólogo a *La primavera* de Selgas (1850), afirmaba que «para encontrar editores es necesario muchas veces haber perdido la dignidad de autor y aun la de hombre, y sobre todo, escribir mal o traducir libros franceses». Un periodista, Francisco Vila y Goiri, al denunciar la «plaga horrible» de las traducciones, apuntaba a una de las causas de este desorbitado fenómeno: «los derechos que las empresas deben satisfacer a autores y traductores no son los mismos, su ganancia [de las empresas] es mayor con las traducciones».¹⁹

18. *El Conservador* (19 diciembre 1847).

19. Francisco Vila y Goiri, «¿Abajo los traductores?», en *La Democracia* (16 diciembre 1864).

El que bastantes años más tarde, en 1870, Galdós publique un texto programático a favor de la *novela contemporánea española*, además de ser un manifiesto personal de su futura actividad de novelista, es síntoma evidente de que la situación que existía hacia 1850 se había seguido prolongando mortecinamente durante cerca de un cuarto de siglo. (Cf. el capítulo 7 de este trabajo.) El panorama de la novela de mitad de siglo que traza Pereda en *Pedro Sánchez*²⁰ es una recreación *a posteriori* que conecta cronológicamente con las opiniones de Menéndez Pelayo y Blanco García, pero que coincide en sus líneas generales con las impresiones críticas expresadas por los mismos sujetos activos de la situación analizada.

Lo evidente —y Montesinos lo ha mostrado con datos irrefragables— es que las traducciones de novelas extranjeras ocupaban un lugar privilegiado en el interés del público lector, y esto desde los primeros años del siglo. Las reacciones adversas de la crítica que han recordado Montesinos —con textos de Larra, Mesonero, Mora, Alcalá Galiano, Segovia y Ochoa—²¹ e Iris Zavala —con textos de «El pobre diablo» en *El Eco del Comercio* (1838), anónimo en la *Revista de Madrid* (1844), Modesto Lafuente en su *Teatro social del siglo XIX* (1846)— pueden completarse con otros testimonios. Así, Estébanez Calderón que, en el prospecto de su «Colección de Novelas» (1838), asegura al público lector que su colección —de la que como es sabido sólo llegó a publicarse *Cristianos y moriscos*— mostrará «además su originalidad en que sus obras o partes componentes no se presentan afectadas con el mo-

20. *Pedro Sánchez*, 2 vols., edición de José María de Cossío, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1958; cf. vol. II, pp. 38-40. La técnica de ambientación histórica que utiliza Galdós en los *Episodios* incide en una ocasión —caps. V y VI de *Napoleón en Chamartín*, que es una curiosa réplica moderna al escrutinio de la biblioteca de Don Quijote— en las lecturas novelísticas que se estilaban en los primeros años del siglo. Amaranta, en cuya biblioteca transcurre el repaso bibliográfico, comenta: «en esto de novelas andamos tan descaminados que, después de haber producido España la matriz de todas las novelas del mundo y el más entretenido libro que ha escrito humana pluma, ahora no acierta a componer una que sea mayor del tamaño de un cañamón, y traduce esas lloronas historias francesas, donde todo se vuelve amores entre dos que se quieren mucho durante todo el libro, para luego salir con la patochada de que son hermanos».

21. José F. Montesinos, *Introducción a una historia...*, pp. 96-98.

derno, vandálico, bárbaro idioma que hoy ha suplantado a la propiedad y hermosura de nuestra lengua».²² Un joven novelista levantino, Francisco Severa, en 1850 reclama igualdad de oportunidades editoriales para los autores jóvenes de novelas originales²³ que se ven pospuestos por la avalancha de traducciones francesas; en 1862, el bibliógrafo Hidalgo se lamentaba de la abundancia exagerada de novelas extranjeras: «no hay remedio humano para esta calamidad; mientras los ingenios transpirenaicos abortan novelillas y melodramas furibundos, que trasladados en mal castellano producen alguna utilidad pecuniaria, se traducirá contra viento y marea, y se darán tajos descomunales a la desdichada lengua de Cervantes, que ya de puro lastimada, no la reconocerán los padres que la engendraron».²⁴

La más prudente conclusión que al problema de las traducciones puede presentar el historiador de la literatura es el reconocimiento del papel fundamental que éstas jugaron, al menos durante el primer tercio del siglo, momento en que tanto los autores como los críticos iniciaron los esfuerzos para crear la *novela española* original. La pretensión de Juan Ignacio Ferreras por corregir el enfoque del punto de vista de Montesinos viene más bien a corroborar el planteamiento generalmente admitido, pues como el mismo Ferreras reconoce «hay que recordar que ningún autor español gozó en España de la popularidad y, por tanto del número de ediciones de un Florian, de un Arlincourt, de un Chateaubriand».²⁵ La novelística española de los treinta primeros años del siglo —período estudiado por Ferreras en el libro aludido—

22. Apud Antonio Cánovas del Castillo, *«El Solitario» y su tiempo*, 1883, I, 308-309.

23. Francisco Severa, *La huérfana de Barcelona*, Palma, 1850. En el Epílogo leemos: «un charlatán cualquiera que no es capaz de traducir una frase sin tener el Núñez Taboada ante los ojos, vierte un mamarracho francés en mala lengua castellana, y al momento, basta que sea confección francesa, encuentra un editor que le imprime su obra y se la paga muy bien. Y ¿cuántos jóvenes hay en España, de elevado talento, de fecunda inspiración que tienen sus producciones arrinconadas, cubiertas de polilla; obras leídas entre personas inteligentes y aprobadas por ellas por no haber encontrado ningún editor que haya querido pagarle ni el papel empleado al escribirlas?», pp. 292-293.

24. Hidalgo, en *Boletín Bibliográfico Español*, III (1862), pp. 256-258.

25. Juan Ignacio Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica, 1800-1830*, Taurus, Madrid, 1973; véase para las traducciones las pp. 81-93.

no sólo cuantitativamente sino también desde el punto de vista cualitativo resulta notablemente inferior a la producción traducida, aun descontando los muchos libros que pudieran tener un destino comercial ajeno a las fronteras peninsulares.

El citado Ferreras establece una clasificación de la novelística del primer tercio de siglo que, en sus líneas aproximativas, orienta sobre las formalizaciones más evidentes de estos textos narrativos. Habla Ferreras de una narración costumbrista, de la «novela moral y educativa», de la novela «sensible y quizá sentimental», de la novela de terror, de la anticlerical y de las primeras manifestaciones de la novela histórica. Estas posibles tendencias recogen, efectivamente, un suficiente muestrario de textos y, si se exceptúa el capítulo de la narrativa anticlerical —representado exclusivamente por la *Cornelia Bororquia*—, los restantes marbetes clasificadores resultan aceptables como índices de ordenación escolar.

Distingue Ferreras entre novela «moral y educativa» y lo que llama «sensible y quizá sentimental» con confusas razones basadas en las estructuras narrativas de unas y otras, ya que el evidente tono didáctico de las primeras cede lugar en las segundas a la acción de los personajes, los cuales «adquieren mayor peso, más carne y de la misma manera, el universo novelesco se colorea y pesa también».²⁶ Quizá conviniera matizar sobre lo que Ferreras dice acerca del público destinatario de ambos tipos de novelas —«lectorado juvenil y sobre todo femenino»—, ya que la imagen de la edad juvenil durante la primera mitad del siglo XIX no coincide exactamente con la imagen actual; la «juventud» a la que se refiere la novela didáctica o sentimental estaba constituida, con toda seguridad, por niños o adolescentes; Leonardo García Carreño y Juan Guillén autores de *Lisardo de Monswill o los efectos del vicio* (1830), con los razonables dieciocho años que confiesan, expresan en la Advertencia de su novela que:

[...] el único motivo que nos mueve a escribir la siguiente novela no es otro que una mera distracción, que al mismo tiempo que con ella evitamos la ociosidad, produzca el doble objeto de advertir a la incauta juventud los infinitos lazos que por todas

26. Ibid., p. 207.

partes la circundan, y con particularidad cuando sus pasiones se hallan en la mayor fuerza, y su razón por el contrario menos fuerte para conocer y evitar los escollos, advirtiendo con tiempo la red incauta que se la arma, se la presenta esta obrita, donde podrá ver la evidencia de esta verdad.²⁷

De todas formas, las dificultades que plantea la doble división de Ferreras surgen en el momento que se aplica su esquema explicativo a las novelas concretas. Las seis desconocidas novelas de Olavide que ha publicado Estuardo Núñez²⁸ —publicadas todas ellas en Nueva York en 1828— entreveran elementos sentimentales y moralización «ilustrada» casi a partes iguales. En cualquier hipótesis interpretativa, lo que parece evidente es que el recurso técnico del *excurso narrativo*, del que tanto usará la novela popular del XIX, y la concepción de la novela de tesis se utilizan generosamente en la narrativa de los treinta primeros años del siglo XIX, herencia indudable de la novela docente del XVIII.

La novela gótica inglesa, de escasa difusión en España según Montesinos,²⁹ tiene su réplica nacional en los doce tomos de la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Pérez Zaragoza Godínez.³⁰

Por lo que se refiere a las conexiones existentes entre costumbrismo y novela, y en el estado actual de conocimientos sobre esta compleja cuestión de la historia literaria española, siguen siendo rigurosamente válidos los juicios de Montesinos: «influencia dele-

27. Cf. el artículo de Carmen Bravo Villasante, «La literatura infantil francesa», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 237 (1969) en el que entre otras cuestiones, trata de la novelística de Mme. Genlis.

28. Pablo de Olavide, *Otras narrativas desconocidas*, prólogo y compilación por Estuardo Núñez, Biblioteca Nacional del Perú, Lima 1971. Las desconocidas novelas del ilustrado peruano son las siguientes: *El incógnito o el fruto de la ambición*, *Paulina o el amor desinteresado*, *Sabina o los grandes sin disfraz*, *Marcelo o los peligros de la corte*, *Lucía o la aldeana virtuosa*, *Laura o el sol de Sevilla*, *El estudiante o el fruto de la bonradez* (la última no localizada por el editor moderno). Obsérvese la titulación dual, en la línea de la *Pamela o la virtud recompensada*, que también se dará en buena parte de las novelas posteriores.

29. Montesinos, *Introducción a una historia...*, pp. 72-73.

30. Cf. Ferreras, *Los orígenes...*, pp. 249-259. Sobre la novela «gótica» es un estudio clásico el de Alice M. Killer, *Le roman «terrible» ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, Georges Crès et Cie, París, 1915.

térea» del costumbrismo sobre la naciente novela decimonónica, por una parte, y, por otra, experimento positivo de las técnicas de observación y descripción; «el costumbrismo creó entre nosotros el gusto por la menuda documentación, pero hizo que ésta fuera formularia e imaginativa. Enseñó a ver muchas cosas, pero siempre las mismas o poco variadas». ³¹ Claro está que estos diagnósticos tienen valor para la literatura costumbrista anterior a 1840; el costumbrismo posterior establece sutiles redes de complicidad con las formas y modos de narración popular que perduran a lo largo del siglo.

Entre las posibles tendencias novelísticas anteriores a 1870, queda fuera de toda discusión la novela histórica romántica, aclimatación cualitativamente precaria de una corriente que, como es bien sabido, gozó de una gran boga en la Europa del primer tercio de siglo. Ya los críticos de primera hora aludían a este fenómeno de mimetismo literario; Alcalá Galiano, en 1834, podía escribir con cierto conocimiento de causa que

entre las que he visto anunciadas hay unas cuantas novelas, dos o tres de las llamadas históricas: *El bastardo de Castilla*, *El Conde de Candespina* y *La conquista de Valencia* y otra titulada *Las costumbres de ogaño*, que declara ser un retrato de la sociedad española tal como existe en el presente día [...]. Según parece, se han publicado ya en España algunas novelas históricas. Por grandes que sean las reservas que puedan hacerse contra esta clase de composiciones, están sobrepujadas en la opinión de quien esto escribe, por las ventajas que poseen. ³²

El considerable caudal de novelas históricas, su evidente dependencia de las más aparentes pretensiones románticas y —rasgo que resulta definitivo— su torpe elaboración estilística y argumental del pasado histórico, dieron motivo más que suficiente para la canonización crítica del género; lo que consiguieron hasta tal

31. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, pp. 135 ss. Falta aún un estudio completo y comparado de todas las corrientes del costumbrismo español del siglo XIX y un análisis semiológico de los efectos concretos de esta tendencia literaria en los modernos modos de novelar y en la imaginación colectiva de la sociedad decimonónica.

32. *Literatura española del siglo XIX*, pp. 130 y 134.

extremo que no hay estudio del romanticismo español que eluda la referencia a tan conocido fenómeno. Trabajos monográficos recientes han sentado las bases definitivas para la configuración detallada de esta tendencia novelística,³³ cuyas primeras manifestaciones hay que perseguir no sólo entre la producción literaria del primer tercio de siglo sino también en las páginas de las revistas de la época,³⁴ y cuyas derivaciones posteriores —la narrativa estereotipada de la producción folletinesca, los intentos posgaldosianos de revivalismo de la narrativa histórica— riegan amplísimas zonas de la actividad noveladora de la segunda mitad del siglo XIX.

El saldo derivado de los experimentos histórico-novelescos de los escritores románticos no se concreta sólo en el afán de recreación fidedigna del pasado histórico; son aspectos formales de estructura lo que de la novela histórica pervive en la novela postromántica: sostenimiento prolongado de la intriga, introducción de personajes numinosos (astrólogos, magos, brujas...), reaparición de personajes que el lector creía muertos, empleo de disfraces y tretas inesperadas para la huida de los peligros.³⁵ De todas formas, el aspecto de la novela histórica que más nos conviene recordar en este estudio es la significativa tendencia, señalada ya desde las primeras producciones,³⁶ a la fabulación narrativa de hechos histó-

33. Aparte de los citados repertorios de Zellers, Brown y Montesinos y las investigaciones de literatura comparada sobre la fortuna española de Walter Scott y Chateaubriand (Allison Peers y Sarrailh), deben recordarse los trabajos de Amado Alonso, *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, 1942; A. Curcio Altamer, «La novela histórica-romántica», *Bolívar*, II, pp. 861-890; Antonio Iniesta, tesis doctoral inédita; Vicente Llorens, «Sobre una novela histórica», en *Literatura, Historia, Política*, 1967, pp. 187-204; y la selección de Felicidad Buendía *Antología de la novela histórica española (1833-1844)*, Aguilar, 1963.

34. Estébanez Calderón, cuya pretendida colección de novelas históricas para la que contaba con la colaboración de Usoz, se limitó a la edición de *Cristianos y moriscos*, firmó algunas narraciones breves de carácter histórico en las *Cartas Españolas* de Carnerero: *Novela árabe*, 1831, I, pp. 158-161, y *Los tesoros de la Alhambra*, 1832, IV, pp. 142-146.

35. Cf. W. Zellers, «Influencia de Walter Scott en España», en *Revista de Filología Española*, XVIII (1931), pp. 149-162.

36. J. I. Ferreras ha recordado, en *Los orígenes...*, pp. 289-304, algunas de las antiguas novelas históricas contemporáneas como *Rafael de Riego o la España libre* de Brotóns (1822), *Orosmán y Zora o la pérdida de Argel* (1830), *Las ruinas de Santa Engracia* (1830), *La española misteriosa y el ilustre aventurero* de Casilda Cañas

ricos contemporáneos: Guerra de la Independencia, reinado de Fernando VII, guerras carlistas, conflictos y personajes —políticos o militares— de la Regencia y del reinado de Isabel II. Tendencia paralela a la función noticiera y crítica de los romances y canciones populares e históricamente explicable por el grado de politización verbal que alcanza la vida española en los años centrales del siglo. No es, pues, ningún descubrimiento de última hora la afirmación de que Galdós no fue el creador de la novela contemporánea porque cuarenta años antes de que aparezca *La Fontana de Oro* otros paleonovelistas se habían ido preocupando por la utilización narrativa de hechos históricos recientes, si no estrictamente contemporáneos.³⁷

El camino que inicia la novela histórica contemporánea coincide, en su manifestación cronológica, con los cuadros de costumbres y con algunas novelas de ambiente «moderno» que van publicándose en los años de mayor éxito de la novelística histórica arqueológica.³⁸ Antonio Regalado García ha valorado muy acertadamente las consecuencias literarias que se derivarán de este hecho indubitable: «aparte de algunos aspectos realistas dispersos y de ciertas coincidencias con los cuadros de costumbres, la novela histórica romántica de tema contemporáneo se desorienta en su afán de imitar las obras típicas del género. Y queda muy lejos tanto de un auténtico realismo en la observación de los hechos como del irrenunciable respeto a la verosimilitud histórica en las creaciones de la fantasía».³⁹

(1833). Relación a la que hay que añadir la novela de Estanislao de Cosca y Vayo *Los terremotos de Orihuela o Henrique y Florentina, Historia trágica*, Librería de Cabrerizo (Oficina de José Ferrer de Orga), Valencia, 1829, novela basada en un acontecimiento ocurrido en Orihuela el 21 de marzo de 1829; cf. Almela y Vives, *El editor don Mariano de Cabrerizo*, pp. 196-199; y la posterior novela de Pascual Pérez, *La amnistía cristina o El solitario del Pirineo*, Imp. de Cabrerizo, Valencia, 1833.

37. Hans Hinterhäuser apuntaba el hecho histórico-literario de la existencia de una novela histórica contemporánea (*Episodios nacionales*, pp. 35-39), fenómeno al que había hecho ya mención el P. Blanco García al hablar de la segunda serie de los *Episodios* (*La literatura española*, I, p. 550).

38. Véase el artículo de Reginald F. Brown «La novelística realista dentro del romanticismo», en *Acta Salmanticensia*, X, n.º 1 (1956), pp. 495-503.

39. Antonio Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española. 1868-1912*, Insula, Madrid, 1966, p. 167.

La divulgación de la ideología liberal y de una difusa actitud humanitarista aparece ya en las novelas históricas arqueológicas iniciadoras de la tendencia. Los ataques contra la Inquisición (*Cornelia Bororquia, El auto de fe*), contra la política absolutista (*La amnistía cristina o El solitario del Pirineo*), contra las formas teocráticas del Estado (*El golpe en vago, Pizarro y el siglo XVI*) —tópicos generalizados en el discurso de los escritores no estrictamente tradicionalistas— van encontrando sus correlatos en otros temas político-sociales más a la altura de los problemas reales de la sociedad de mitad de siglo. Así pues, las declaraciones anticarlistas, anticlericales —y singularmente antijesuiticas—, anticoloniales, o a favor de la abolición de la esclavitud de los negros y del mejoramiento en las condiciones de vida de las clases menestrales y proletarias ocupan en la novela histórica contemporánea el lugar que en la arqueológica estaba reservado a los problemas de otras épocas históricas. No tiene pues nada de extraño que una buena porción de novelas, a partir de 1840 de forma muy llamativa, funcionen como la plataforma de la exposición y propaganda de elementales ideas progresistas y democráticas, aspecto éste que ha sido abordado con especial interés por Iris M. Zavala.⁴⁰ A partir de las traducciones españolas de algunos novelistas franceses —«la enorme difusión de Eugenio Sue y George Sand en periódicos de tendencia republicana y democrática permite suponer que un sector de la opinión española utilizó la novela como vehículo doctrinario»—, Iris Zavala establece la importancia de la literatura «comprometida, anticlerical, democrática y socialista» en un grupo muy representativo de escritores de novelas postrománticas. Estas novelas «de tesis» —precedidas en su intención educativa por la narrativa de corte sentimental y didáctico de origen dieciochesco— informan una considerable corriente de novelas anteriores a 1870, producen, por un efecto de «radicalización inducida», otras piezas narrativas de orientación ideológica opuestas por el vértice y ejercen una indudable influencia ideológica en muchas capas de la

40. Ver su libro *Ideología y política en la novela del siglo XIX* (cap. III especialmente), y su anterior trabajo «Socialismo y literatura: Ayguals de Izco y la novela española», en *Revista de Occidente*, n.º 80, pp. 167-188.

población, como han señalado muchos historiadores.⁴¹ La precisión de las exactas corrientes de pensamiento socialista que se difunden a través de los vehículos novelescos, sobre resultar extraordinariamente confusas en la mayoría de los textos y de los autores, supone una discusión lateral a los objetivos de este estudio.⁴²

Por otra parte, no debe echarse en olvido, al tratar de las líneas generales de la narrativa anterior a Galdós, la aportación teórica y de contenidos que suponen las narraciones breves,⁴³ los cuadros de costumbres⁴⁴ y las series costumbristas-documentales que a lo largo del siglo gozaron de una gran acogida entre el público lector.

Con notable pericia abordó Montesinos⁴⁵ lo que de negocio editorial tuvieron las series de las *fisiologías*, de las que reproduce y comenta la relación dada por Hidalgo (*Diccionario*, III, pp. 143-145). Las *fisiologías* son un subgénero descriptivo del

41. Melchor Fernández Almagro, *Historia política de la España contemporánea. 1868-1885*, II, Alianza, Madrid, 1958, p. 42; José Luis L. Aranguren, *Moral y sociedad*, Edicusa, Madrid, 1955, pp. 145-146; Juan López Morillas, «La Revolución de septiembre y la novela española», en *Revista de Occidente*, n.º 67 (1968), pp. 95-115; José María Jover, «1868. Balance de una Revolución», en *Cuadernos para el Diálogo*, n.º 58-60, pp. 15-20; Miguel Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Alianza-Alfaguara, Madrid, 1973, pp. 336-337.

42. Iris M. Zavala ha resumido recientemente las varias interpretaciones sobre este problema mantenidas por A. Elorza, L. Romero y ella misma, en «Características generales del siglo XIX (Burguesía y literatura)» introducción al vol. III de *Historia de la literatura española*, dirigida por J. M. Díez Borque, Madrid, 1974, pp. 30-34.

43. Es inexcusable para el entendimiento de los problemas que plantea la narración breve del XIX el libro, excelente por tantos motivos, de M. Baquero Goyanes *El cuento español en el siglo XIX*, CSIC, Madrid, 1949.

44. Que la técnica de descripción y análisis costumbristas pervive durante todo el siglo no es ninguna novedad histórica. Parece evidente que las contaminaciones que se dan entre costumbrismo y novela a mitad de siglo —actitud ideológica del escritor, elaboración de «tipos», fórmulas lingüísticas estereotipadas— van desapareciendo a medida que aquella alcanza mayor desarrollo autónomo. Ahora bien, la continuidad de la fórmula costumbrista evidencia unos hábitos lectores profundamente arraigados en los habituales de las publicaciones periódicas. El *Periódico Para Todos* (1872-1883) alterna la publicación de modélicas novelas de folletín con cuentos y variadísimas descripciones de tipos sociales de Madrid. Como una muestra más de las múltiples derivaciones de *Los españoles pintados por sí mismos* recuérdese que Blasco Ibáñez firma en su periódico *El Pueblo* artículos como el titulado «Los monárquicos pintados por sí mismos» (26 febrero 1895).

45. José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela*, pp. 95-106.

costumbrismo perfectamente definible por su «obsesión de hallar en la vida social el lazo que anuda lo físico con lo moral». Pero así como el sentido descriptivo predomina sobre lo narrativo,⁴⁶ también las *fisiologías* se diferencian de otro subgénero —el de los *misterios*— en su afán de diagnóstico individualista, abstracto y convencional. Poco más puede añadirse a los datos y observaciones de Montesinos,⁴⁷ aparte de algunas referencias a la continuidad del género «fisiológico»: *El Dómine Lucas* (1 agosto 1844) publica una fisiología anónima sobre *la estatura*; en *La Sátira de Ambos Mundos* (1859-1860) con la firma de «Pero Grullo» aparecieron varios trabajos fisiológicos, «Arlequines en camisa», que describen varios tipos «parisinos»; *El Contemporáneo* (4 agosto 1863) anuncia *Mauricio* «estudio fisiológico» por don Felipe Carrasco de Molina; parece ser que el joven Galdós tampoco desdeñó el cultivo del género, puesto que publicó varios artículos fisiológicos en *La Nación*,⁴⁸ aunque su texto modélico sea el estudio de *Los Peces* en *La desheredada* (cap. XII). Todavía en 1873 el *Periódico Para Todos* publicaba una *Fisiología de la mano de la mujer* (II, p. 52) en la más ortodoxa línea de las *fisiologías* de los años cuarenta.

Mayor importancia para la evolución de la novela española del XIX tienen las series de los *misterios*, derivados de la obra de Eugène Sue *Les Mystères de Paris* (1843), traducida y publicada en España en el mismo año (Imprenta del Comercio, Cádiz). La invasión de las traducciones de esta obra es del año siguiente, en que aparecen *Misterios de París* traducidos por Antonio Flores (Boix, Madrid), Ladislao de Velasco (Egaña, Vitoria), Tió y F. A. Solá (Oliveros, Barcelona), Juan Cortada (Gorchs, Barcelona), J. M. G. (Cervera, Valencia), A. X. San Martín (Lacrampe, Madrid). No terminaron en 1944 las traducciones; Hidalgo anota

46. Mariano Noriega en la *Fisiología del Poeta*, 1843, pp. 71-72, proporciona de modo indirecto la definición de este género: «para no contravenir a las reglas de la moda, que ordenan en esta clase de obras la ligereza y la prontitud, vamos a examinar...».

47. La *Gaceta de Madrid* anuncia (8 febrero 1843) la venta de casi todas las *fisiologías* anotadas por Hidalgo.

48. Cf. Carmen Bravo Villasante, *Galdós visto por sí mismo*, Novelas y Cuentos, Madrid, 1970, p. 52.

cinco en 1845 y dos más para 1852 y 1855, además de la edición de la versión teatral traducida por don Vicente Lamala y publicada en dos partes (Madrid, 1848). Otros modelos franceses de la serie fueron: *Los mystères du peuple* (1849) del mismo Sue y *Les mystères de Londres* de Paul Féval.⁴⁹ Junto a las traducciones, las imitaciones y adaptaciones de los modelos franceses fueron numerosas, aunque llegaron a alcanzar un cierto grado de originalidad e independencia.

Los primeros *misterios* españoles, especialmente los publicados entre 1844 y 1845 procuran seguir el modelo de Sue,⁵⁰ aunque las derivaciones comienzan a aparecer muy pronto. El *misterio* por antonomasia es, indudablemente, la novelización de ciertas condiciones depauperadas de la realidad cotidiana; pero las connotaciones de «arcano», de «secreto» y de «negocio reservado» que lleva consigo la palabra —y que elípticamente aparecen ya en la obra de Sue— producen un complejo entendimiento del término. Es frecuentísima su utilización con el valor de «secreto»,⁵¹ sentido que se desliza hacia el plano erótico o sentimental y se convierte en sinónimo de «cautelos y ocultamientos en las historias amorosas»⁵² o de «sutiles motivaciones psicológicas en las relaciones interpersonales».⁵³ En otras ocasiones modifica su punto de mira hacia la señalización de gatuperios y embelecos sociales puestos en funcionamiento por las clases medias en su lucha por la supervi-

49. Montesinos, *Introducción a una historia...*, 94-95, comenta las series de *misterios* de Sue y Féval a partir de las noticias proporcionadas por Hidalgo.

50. Umberto Eco, en un análisis semiológico ha puesto en evidencia la operatividad de la lección reformista que va implícita en la novela de Sue («Rétorique idéologique dans *Les Mystères de Paris* d'Eugène Sue», en *Revue Internationale des Sciences Sociales*, XIX, n.º 4 (1969), pp. 591-609). Para una visión de conjunto sobre el novelista debe verse el sugerente libro de Jean-Louis Bory, *Eugène Sue, le roi du roman populaire*, Hachette, París, 1962.

51. «Cada uno en su casa hace lo que quiere, vecina, y yo respeto los secretos de todos; replicó doña Inés poniendo cada vez en mayor angustia a la vieja. —Sí, pero a mí no me gustan los misterios [...]» (A. Flores, *Fe, Esperanza y Caridad*, II, p. 37).

52. «¡No le ha puesto mal par de banderillas! ¿Por qué no me cuenta a mí como a la otra mojigata de Eugenia sus misterios?» (R. de Navarrete, *Madrid y nuestro siglo*, III, p. 17.)

53. «El amo no estaba enamorado de la Perla, sino que por el contrario no podía verla ni pintada [...]. Esa historia es un misterio muy grande, o no hay misterios en el mundo.» (Fe, *Esperanza y Caridad*, II, cap. 21.)

vencia,⁵⁴ aspecto éste al que alude donosamente Mesonero Romanos en su romance *Los misterios de Madrid*.

La libérrima adaptación *more hispánico* del sentido de los *mystères* se amplía a zonas insospechadas: la catequística religiosa, la militancia pro y antijesuitica, la historia del país, la situación de las últimas colonias (Cuba y Filipinas tienen sus correspondientes *misterios*), ¡la adivinación de los premios de la lotería! Extraña mezcolanza de temas en la que aparecen reunidos algunos de los tópicos de la literatura popular tradicional con las cuestiones candentes de la política del momento. Confusión, además, que se derrama a otros géneros literarios: el teatro y el artículo periodístico singularmente.⁵⁵

Producto, probablemente derivado de los *misterios*, y que se sitúa en las lindes de la literatura narrativa, son las numerosísimas descripciones —«estudios», «historias», «panoramas»— de los sectores marginales de la sociedad: bandolerismo, crímenes, prostitución. Se trata también de otro negocio editorial que conecta, por lo que se refiere a sus antecedentes, con la literatura de bandidos de los romances tradicionales y que mezcla la denuncia de las situaciones de injusticia social con el cultivo de una primitiva «serie negra» todavía escasamente anovelada. Los textos —volúmenes sueltos, colecciones, periódicos especializados— son numerosísimos, aunque la impresión de conjunto es que a medida que los *misterios* de corte narrativo comienzan a disminuir proliferan estas otras publicaciones, especialmente en el último cuarto de siglo. Recuerdo solamente algunos casos. En 1882, una Sociedad Literaria publica en Barcelona (Luis Tasso, 2 vols.) unas *Prisiones de Europa*, historia e informe estadístico sobre las instituciones

54. «Pero como aquel Golfín era un poco inocente en cosas del mundo, y como había pasado la mayor parte de su vida en el extranjero, conocía mal nuestras costumbres y esta especialidad del vivir madrileño, que en otra parte se llamarían *misterios* pero que aquí no son misterios para nadie» (Galdós, *La de Bringas*, cap. XXXIII).

55. Para la acogida de la crítica contemporánea a los *misterios* puede verse la «Revista Literaria» de la *Revista de Madrid*, IV (1844), pp. 402-413; y Modesto Lafuente, *Teatro social del siglo XIX*, II, pp. 116-117. Creo oportuno recordar que *Los misterios de Madrid* de Doncel y Olona es una pieza teatral de enredos costumbristas que se estrenó en el Teatro del Príncipe en 1845 al socaire del éxito editorial que gozó aquel año la novela de Sue y sus imitaciones españolas.

penitenciarias que cubre los años 1764-1859. La *Historia de las clases trabajadoras* de Fernando Garrido, en su parte tercera, entra de lleno en esta clase de literatura, pues no es sino un extenso informe de las dolorosas secuelas que se ceban sobre el proletariado en su estado de depauperación física y moral (deformaciones físicas, alto índice de mortalidad y de embriaguez, prostitución, nacimientos ilegítimos, criminalidad). En 1879 se imprime el primer tomo de *La sociedad y el patíbulo* de don Manuel Pérez de Molina, colección de «escritos jurídicos, morales, religiosos y políticos» en los que se combate la pena de muerte.⁵⁶ En 1883 Torcuato Tárrego termina la publicación del tomo primero de *El mundo por dentro*, historia de la prostitución desde los tiempos más remotos.⁵⁷

Todas las tendencias apuntadas proliferan y gratifican abundantemente, al parecer, a los editores. Llegan incluso a traspasar los límites cronológicos del siglo con la reiteración constante de sus formulaciones literarias —formas narrativas y contenidos ideológicos— y se filtran, consciente o inconscientemente, a través de las producciones novelescas del último cuarto de siglo, cuando la narrativa española ha encontrado ya su camino creador y original. Frente a todo ello la reacción de los críticos literarios fue predominantemente cautelosa y reservada. Las ideas que éstos repiten con mayor frecuencia son la denuncia de las traducciones extranjeras, las exigencias de creación de una *novela nacional* y la preocupación por los modelos morales que se derivaban de aquellos textos literarios. Esta última cuestión no era sino la fusión de las propuestas éticas de la gazmoña burguesía moderantista y de los principios docentes que se derivaban del pensamiento teórico-literario de signo neoclásico. Las dieciochescas motivaciones docentes aparecen explícitamente en una exposición propagandística de un editor de principios de siglo; Mariano Cabre-

56. Anunciado en *La Época* (1 septiembre 1879).

57. Anunciado en *La Iberia* (5 agosto 1833); J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, pp. 293-304, ofrece un elemental repertorio bibliográfico de estas producciones a las que engloba bajo la denominación de «novelas de crímenes», denominación harto discutible en la mayoría de las ocasiones. Pío Baroja en *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, cap. XV, reconstruye la boga de que, a finales de siglo, gozaban las publicaciones de *crímenes*.

rizo, en un «Prospecto» de su *Colección de novelas* de 1818, escribe que «la novela viene a ser una máquina eléctrica, que el novelista dispone conforme necesitan los lectores para que reciban un sacudimiento más o menos fuerte; pero siempre ha de partir la acción de un hecho verosímil e interesante, y ha de tener por objeto un bien moral [...] una buena novela, pues, debe divertir y enseñar».⁵⁸ Iris M. Zavala ha exhumado —y éste es el mayor mérito de su estudio— un amplio muestrario de textos críticos⁵⁹ en los que machaconamente se insiste en parecidas ideas. De todo este significativo caudal de crítica literaria interesa retener para nuestro objetivo la sistemática campaña contra la ideología moral y política no tradicionalista y la postulación a favor de una novela nacional a cuyo orto también intentó contribuir la Academia de la Lengua con la creación de premios literarios para novelas contemporáneas.⁶⁰ Fenómenos en los que, entre otras causas diferentes a las que se alude aquí, influyeron también lo que en el vocabulario político de la época se denominó el «neocatolicismo»⁶¹

58. Citado por Antonio Rodríguez-Moñino, *Historia de los Catálogos de Librería españoles (1661-1840)*. Estudio bibliográfico, Artes Gráficas Soler, Madrid, 1966.

59. Los más representativos textos citados por Iris M. Zavala corresponden a diversos trabajos del *Semanario Pintoresco Español* (especialmente de Mesonero y de Bermúdez de Castro), de *La Censura* (1844-1853), de Francisco Javier de Moya (1848), Neira de Mosquera (1848), Eugenio de Ochoa (1851), Pío Gullón (1857), Fernández Espino (1857), Nocedal (1850), Luis Carreras (1865), España Lledó (1854), Abdón de Paz (1869) y otros, entre los que resultan sumamente significativos los autores de orientación filosófica idealista (Giner, Valera, etc.).

60. En octubre de 1854 la RAE acuerda premiar con 20.000 reales una novela no histórica de costumbres contemporáneas españolas. La resolución del concurso fue comentada por Gustavo Adolfo Bécquer: «La de la Lengua ha premiado con el accésit, en sesión extraordinaria, las dos novelas españolas que entre las varias presentadas al concurso se han juzgado dignas de esta honorífica distinción. Falta hace que bien por el estímulo, bien por medio de discusiones didácticas sobre tan interesante asunto, las corporaciones literarias, apoyándose en la crítica, *procuren señalar el verdadero camino de la novela nacional*, que dadas las brillantes condiciones de imaginación que especialmente distinguen a los ingenios españoles, puede prometerse un brillante porvenir» (*El Museo Universal*, 25 febrero 1855, p. 58, el subrayado es mío).

61. El panorama de divulgación de Gustave Hubbard, *Histoire de la littérature contemporaine en Espagne*, Charpentier et Cie., París, 1876, alude a este fenómeno tan debatido por los españoles contemporáneos: «Le moment n'est pas encore venu où un romancier populaire pourra se faire accepter en proclamant la vraie tolérance, la besoin de la vérité historique, le dédain des fausses légendes. On ne sait pas encore en Espagne séparer la valeur morale, la vertu, de la foi catholique» (pp. 295-296).

y una constante del costumbrismo literario, abroquelado en los intereses de las clases medias de la sociedad.

La novela popular del XIX, cuya historia se inscribe en el ámbito más amplio de toda la literatura narrativa de la época, precisa de un conjunto de investigaciones monográficas que esclarezcan rigurosamente todas las causas y mediaciones. Nada definitivo podrá hacerse mientras no se disponga de un catálogo bibliográfico, lo más exacto y completo posible, de novelas y novelistas. La determinación, a partir de los títulos del catálogo, de las tendencias y orientaciones muy pocos resultados fiables podrá producir que no se refieran estrictamente a esos títulos. Creo más orientadores los estudios monográficos sobre autores y sobre novelas aisladas o grupos de novelas homologables. Sobre los resultados obtenidos en el análisis de las «poéticas» individualizadas pudiera llegar a confeccionarse un modelo general explicativo de la narrativa decimonónica. Por ahora, y provisionalmente, la cota de logros más satisfactorios se limita a generalizaciones de conjunto y a limitadas aportaciones sobre temas monográficos.

NOVELAS «POR ENTREGAS» Y «NOVELAS DE FOLLETÍN»

Tanto la crítica del siglo XIX como, de modo más llamativo, la más reciente tienden a la identificación de las publicaciones «por entregas» y de «folletín», olvidando que estas dos denominaciones —hoy prácticamente identificadas también en la conciencia lingüística de los hablantes— se refieren a procedimientos distintos de publicación que llegaron posteriormente a identificarse. Es conveniente, por tanto, realizar una previa operación de deslinde entre las dos formas de publicación para poder explicarnos cómo y por qué razones llegaron a homologarse en un momento determinado.

Es frecuente el uso de la palabra «folletón» como sinónimo de «folletín». Los diccionarios castellanos, siguiendo al académico, prefieren como más castizo el segundo término, compuesto sobre la forma simple «folleto» que, a su vez, procede del italiano «foglietto»; la forma «folletón» es rechazada por ser un calco de la equivalente francesa «feuilleton», proscripción que ha resultado

poco efectiva dada la relativa frecuencia con que el vitando galicismo es empleado. La definición de María Moliner⁶² puede servir como seguro punto de apoyo para la explicación histórica del término «folletín»: «escrito que se inserta en la parte inferior de alguna hoja de un periódico, de modo que se puede cortar para coleccionarlo; generalmente se publican así novelas por partes; a veces, también artículos literarios o ensayos». Quedan fuera de esta explicación lexicográfica los matices significativos secundarios de «melodramático» o «dotado de una intriga ingenua y complicada artificiosamente» con que la palabra «folletín» fue tiñéndose a lo largo de un siglo y que hoy ha desplazado el núcleo significativo originario; el cambio semántico operado en esta palabra ilumina desde una perspectiva estrictamente lingüística la complejidad y enmarañamiento del fenómeno que aquí se pretende estudiar.

La realidad bibliográfica que se designa con el término «folletín», como es sabido y muchas veces olvidado, tiene un riguroso origen periodístico; en otro lugar⁶³ he resumido los momentos más significativos del origen y constitución del folletín, desde su aparición (1800) en el *Journal des Débats* hasta su casi especialización para designar la parte del periódico en que se publica el fragmento de una novela troceada en los sucesivos números del impreso periódico. El doble sentido periodístico que reviste la palabra en sus orígenes franceses —1) sección fija dedicada a críticas e informaciones culturales; 2) novela impresa en los sucesivos números del periódico— pervive en su adaptación española, por lo que es designación usual para la sección del periódico en que se recogen textos de crítica literaria, de información de la «vida de sociedad» e, incluso, de creación literaria. Valga la muestra de algunos periódicos españoles de fechas diversas. El *Diario de Avisos* (18 diciembre 1830) titula *folletín* la crítica de dos piezas teatrales de Bretón de los Herreros; *La Época* (10 abril 1849), bajo el mismo marbete, da una «revista de teatros» [crítica de

62. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1966-1967.

63. Leonardo Romero, «Forma y contenido en la novela popular...», pp. 49-50.

Juan Bravo el Comunero de Eusebio Asquerino y Gregorio Romero Larrañaga; de *El toro y el tigre* de Valladares, Saavedra y Larra; de la zarzuela de Olona y Rafael Hernando, *El duende*]; *La España* (16 octubre 1856) publica en la consabida sección dos artículos de Fernán Caballero y de Lamartine. *La Época* (1 enero 1867) subtitula su «folletín» con los epígrafes siguientes: «La comedia casera de boga.— Los poetas del pasado y del porvenir.— Zorrilla y Grilo.— Nuevo poema de Campoamor». En el *Periódico Para Todos*⁶⁴ Eduardo de Lustonó publica un artículo costumbrista titulado «El arte poético del folletín» que, en realidad, no es sino una divagación de circunstancias acerca del estilo conveniente a los *artículos* que se publican en la sección fija denominada con tal palabra.

Los «folletines» de los periódicos eran una sección tan conocida y caracterizada como los despachos de agencias, los artículos comunicados o los anuncios comerciales. Por tanto, la primera distinción que se impone es la genérico-literaria: escritos informativos de carácter no literario por una parte, y relatos serializados por otra. Quizá la base común de coincidencia que permite la analogía entre las dos clases de «folletines» sea la convención por la que la zona inferior del periódico que las recogía acotaba una escritura de pasatiempo e instrucción alejada del interés directo e inmediato del resto de las secciones. En cualquier caso, el número de novelas originales y traducidas que vieron la luz pública tuteladas en los «folletines» periodísticos es uno de los veneros más enriquecidos para el estudio de la distribución de la novela popular y, a los efectos del presente trabajo, la fuente fundamental de información. No puede olvidarse finalmente que también las revistas realizaron idéntica función de cauce editorial. La exploración sistemática de todas las publicaciones periódicas del siglo XIX podrá deparar, entre otros resultados incalculables, la relación completa de todas las novelas que fueron publicadas bajo la forma del «folletín» periodístico.

En un intento de clasificación de los procedimientos editoriales empleados en la publicación de novelas, Luis Monguió ha esta-

64. 1874, III, pp. 659-660.

blecido una distinción muy precisa que desafortunadamente no han tenido muy en cuenta quienes recientemente se han preocupado por la novela del siglo pasado. Escribe Monguió:

La típica novela por entregas española solía publicarse no sólo en el folletón o folletín de algún periódico, sino que se publicaba también —o se publicaba exclusivamente— en folletines o entregas separadas, vendidas al público separadamente por algunos de los varios editores que se especializaron en esta clase de obras. Forma enlazada quizá con la vieja tradición de publicación y venta de romances y pliegos de cordel.⁶⁵

Las dos formas de publicación precisadas por Monguió en este texto explican las complejas peculiaridades de la novelística popular del XIX, puesto que cada una de ellas responde a una infraestructura organizativa y a motivaciones culturales diferentes. El «folletín» del periódico cuenta *a priori* con un público lector asegurado, cuya sanción favorable redundaba en beneficio del propio periódico, siendo muy poco probable la situación inversa. El «folletín» periodístico a veces reproduce novelas ya publicadas en volumen; puede ocurrir, cuando el interés de las secciones informativas lo determinan, que se interrumpa la secuencia de la publicación diaria.

La novela específica de «entregas» en cuadernillos se produce como un negocio editorial más aventurado, puesto que ella sola se convierte en objeto único de la operación mercantil; exclusivamente depende de la novela el éxito o fracaso del negocio editorial, al que sólo contribuye de forma secundaria el aliciente plástico representado por los grabados y las cubiertas de la colección.

Las *Memorias* de Hortelano han prestado a J. I. Ferreras los escasos datos con que reconstruye el sistema comercial de la industria de las entregas, instaurado por «un grupo de empresarios y no de libreros», en el que el editor «sólo ha de preocuparse de dos cosas para lanzar su libro: encontrar una idea [...] que coincida con lo que el público lector pide o necesita y un sistema de

65. Luis Monguió, «Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX», en *Revista Hispánica Moderna*, XVII (1951), pp. 111-127.

distribución eficaz».⁶⁶ Aparte la simplificación que supone la tajante separación entre la actividad editorial y la librera, parece indudable que —al menos según las noticias bibliográficas que tenemos sobre este asunto— la organización de los canales de distribución es la urdimbre básica del negocio de las entregas, dado que su éxito o fracaso se apoyaba en una primera instancia sobre la solidez y eficacia de dichos cauces. Ferreras ha enfatizado el papel que desempeñaron en la creación y funcionamiento de las redes de distribución los repartidores espontáneos —Milicianos Nacionales, estudiantes—⁶⁷ olvidando algo tan elemental como es el hecho de que en los prospectos de propaganda y en las gacetas periodísticas siempre se señalan los «puntos de suscripción en Madrid» y el sistema de distribución empleado para las provincias a través del servicio de Correos. Así, por ejemplo, la hoja anunciadora del conocido *Panorama Español*⁶⁸ indica los siguientes puntos: «En esta Corte: en la dirección plazuela de Puerta Cerrada, núm. 17, cuarto principal.— Sra. Viuda de Cruz, frente a las Covachuelas.— Señores Denné e Hidalgo, calle de la Montera.— Librería de Razola, calle de la Concepción Gerónima».

Ante la existencia de estos dos canales de distribución —el impersonal del servicio de Correos o los «puntos de suscripción», el directo y personal de los repartidores— se nos plantea la duda de si ambas vías de reparto se limitaban a cumplir estrictamente lo que su denominación implica o si se interferían mutuamente, de forma que los repartidores recogían también suscripciones y los «puntos» eran lugares determinados de distribución.⁶⁹

66. J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, pp. 48-50. Véase en el libro de Hortelano el cap. IX de la primera parte en que el autor informa de sus negocios editoriales y de sus publicaciones por entregas, singularmente la *Historia de Espartero*.

67. J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, pp. 54-56.

68. AHN, Consejos, leg. 11317 (I).

69. Jean-François Botrel, «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», en *Creación y público en la literatura española*, p. 137, estudia la entrega como *medium* que ha «determinado la ruptura del círculo letrado y tradicional de la creación literaria, y que coincide con el acceso de capas sociales masivas a toda clase de privilegios del anterior estado de la sociedad». La interpretación de Botrel está basada en un serio conocimiento de novelas por entregas, incluso de algunas conservadas en su forma original de fascículos no encuadernados.

El sistema de venta de las entregas —tan cercano, como observaba Monguió, al comercio de la literatura de cordel— y un conjunto de circunstancias colaterales, como son el asequible precio de cada uno de los cuadernos, la escasa calidad del papel y el descuido en la impresión, acercan las novelas aparecidas bajo esta fórmula al ancho campo de la literatura popular de tipo tradicional de que se ha hablado en el capítulo anterior. El rasgo diferencial que separa la «novela por entregas» de la *literatura popular tradicional* estriba en la periodicidad convencional que la empresa editora marca para la primera, rasgo, que, a su vez, hace confluentes la novela de «cuadernillos» y la novela del «folletín» periodísticos. Dos formas de edición que, por sus vinculaciones genéticas, surgen de fuentes tan dispares como el periodismo y la literatura de cordel, coinciden de hecho en un negocio editorial que determina la forma de publicación de mayor éxito en la narrativa europea de más de medio siglo. España no fue ajena a los usos editoriales de otros países.

Las distinciones anteriores intentan sentar unas bases mínimas de tipo histórico y descriptivo desde las que se pueda cimentar una propuesta rigurosa para el estudio del subgénero «novela popular».

A propósito de las distinciones «novela de folletín»/«novela popular» he de manifestar que no he encontrado ninguna novela del siglo XIX que se conserve en el estado original de cuadernillos sueltos no regularizados por la encuadernación.⁷⁰ Puede suponerse plausiblemente que muchos ejemplares de novelas por entregas no fueron encuadernados y, con mayor razón, en el caso de los «folletines», pero evidentemente estos ejemplares no se encuentran fácilmente en las bibliotecas públicas ni en el comercio de libros viejos,⁷¹ a pesar de las cubiertas para la colección que anuncian los prospectos y de la disposición tipográfica en doble página y

70. Como es sabido, Charles Dickens publicó *The posthumous papers of the Pickwick Club* bajo la forma de las entregas periódicas de cuadernillos.

71. Pereda en *Pedro Sánchez* anota una costumbre que no sería inusual en el siglo XIX: «solamente uno de mis subalternos de oficina poseía cerca de treinta novelas recortadas por él de los folletines» (cap. XX).

numeración correlativa que adoptan algunos folletines periodísticos (*La busca* de Baroja, por ejemplo). Los volúmenes encuadernados que hoy son asequibles al lector distancian al estudioso no sólo de la situación real que despertaba la espera periódica de la nueva entrega —situación que sólo puede recrearse en un artificioso revivalismo del procedimiento de las entregas—, sino de la realidad bibliográfica que significaban los anhelados cuadernillos. El volumen encuadernado disfraza convenientemente lo que, en un principio, fueron paquetes de entregas; la reconstrucción de la hechura original de éstas se convierte en una labor arqueológica que opera por rastreos de la paginación, de los tipos de letras y de los grabados intercalados. Tarea erizada de inseguridades mientras los problemas bibliográficos del siglo XIX sigan siendo conocidos tan parcelada y asistemáticamente como lo son hasta el presente.

Creo, pues, que la reconstrucción histórica de la novela «por entregas» puede hacerse casi exclusivamente por hipótesis bibliográficas desprendidas del análisis de los volúmenes encuadernados que se conservan, y de un modo indirecto, a través de los anuncios y críticas periodísticas, de los prospectos anunciadores y de los «folletines» narrativos aparecidos en las publicaciones periódicas.

Ante la carencia o enmarañamiento de los datos editoriales a que aludo, resulta inseguro determinar si en España se publicaron primero novelas «por entregas» o «folletines» de periódicos. Ambos sistemas tienen precedentes relevantes. La primera novela afolletonada de los periódicos franceses es la traducción del *Lazarillo*, publicado en *Le Siècle* de Dutacq a partir del 5 de agosto de 1836;⁷² en 1789 se habían publicado en un periódico madrileño las *Cartas marruecas*.⁷³ González Palencia exhumó una consulta del Consejo de Castilla de 23 de octubre de 1804 por la que

72. Véase R. Johannet, *Évolution du roman social*, Reims, 1908, y Nora Atkinson, *Eugène Sue et le roman feuilleton*, París, 1929.

73. Las *Cartas marruecas* de Cadalso fueron publicadas de forma serializada en el periódico madrileño *Correo de Madrid* (antes *Correo de los Ciegos de Madrid*); aparecieron el 14 de febrero de 1789 y se publicaron hasta el 15 de julio del mismo año.

se proponen providencias sobre la publicación de obras impresas por suscripción y publicadas, por tanto, en un sistema de entregas fraccionadas. El rey resuelve por una Circular (23 octubre 1804) en la que se exige licencia previa del Consejo para la publicación de obras por suscripción; «son bastantes los expedientes que reflejan esta disposición, que se concedía o se negaba en relación con la solvencia y formalidad de las casas editoriales».⁷⁴ Los periódicos, muy tempranamente también, comunican la aparición de los cuadernillos correspondientes a los más diversos temas y materias. El *Diario de Avisos* (21 julio 1840) anota la aparición del cuaderno quinto del *Diccionario de Veterinaria y sus ciencias auxiliares*; este tipo de anuncios es constante en las publicaciones periódicas.⁷⁵

La razón económica de la publicación por cuadernillos no

74. A. González Palencia, *La censura gubernativa en España (1800-1833)*, 3 volúmenes, Madrid, 1934-1940, I, pp. xxxvi y xxxvii.

75. Algunos anuncios de entregas no novelísticas:

30 septiembre 1845: «Ha salido la primera entrega de la *Historia tragicómica-Política de la España del siglo XIX*, de Miguel Agustín Príncipe» (*El Español*).

15 febrero 1855: «Primera entrega del *Diccionario de los políticos* de don Juan Rico y Amat» (*La Nación*).

25 septiembre 1858: «Primeras entregas del *Diccionario jurídico-administrativo* que dirige el Sr. Masa Sanguinetti» (*La Discusión*); 14 junio 1864: se anuncia el reparto de la entrega 8 del tomo IV de la misma obra (*La España*).

20 enero 1859: «Primera entrega de los *Diálogos agrícolos de costumbres político sociales por el señor Robello* [«Tío Fidel»] (*La Discusión*).

13 diciembre 1859: «Tres primeras entregas del *Curso de instituciones de Hacienda pública de España* de don Eustaquio Toledano» (*La Época*).

19 diciembre 1860: «Primer cuaderno de la *Historia política y parlamentaria de España* de don Juan Rico y Amat» (*La Esperanza*).

11 abril 1867: anuncio de las primeras entregas «de *Los Héroes del Cristianismo*, colección de vidas de santos escrita por don Francisco Antonio Teullado» (*El Pensamiento Español*).

17 julio 1867: «Se ha repartido el cuaderno n.º 20 del *Diccionario doméstico o repertorio universal de conocimientos útiles* de don Balbino Cortés impreso por Rivadeneyra» (*La Época*).

30 diciembre 1872: «Se ha publicado la entrega 32 de la *Vida de Jesucristo* del P. Fray Fernando de Valverde» (*La Época*).

No debe olvidarse que una obra fundamental del costumbrismo español, *Los españoles pintados por sí mismos*, apareció bajo la forma de las entregas hacia fines de 1842, cf. Margarita Ucelay Da Cal: «*Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844)*». *Estudio de un género costumbrista*, El Colegio de México, México, 1951, p. 102.

pasaba desapercibida a los funcionarios del Consejo de 1804; en la Consulta antes citada leemos que

asimismo ha observado el Consejo que algunos autores o editores publican y venden por pequeños cuadernos obras literarias que se pueden reducir a volúmenes o tomos regulares o proporcionados a su extensión. El fin con que se hace por lo común, esta división es el proporcionar de un modo menos perceptible un aumento excesivo en el precio de venta, y el de ir empeñando sucesivamente a los compradores o suscriptores.⁷⁶

En 1833, Agustín Durán alude a estas motivaciones al solicitar el permiso de impresión para su colección de teatro clásico español *La Talía Española*.⁷⁷ Hecho económico que se convierte en otro motivo de censura contra la producción de novelas por entregas, aunque modernos estudiosos quieran presentarlo como el gran descubrimiento de un mecanismo mercantil a la búsqueda de su supervivencia.

La «Crónica Literaria» que Mesonero firma en 1839⁷⁸ sintetiza ágilmente el sistema de publicación de cuadernos «por entregas»:

Siguiendo la misma influencia periodística, hasta las obras de más unidad y trabazón, han dado en publicarse por entregas semanales, quincenales, mensuales o bimestres. Colecciones de *novelas*, colecciones de *viajes*, de *comedias*, de *música*..., todo se pliega a la forma común; todo se achica y estruja lo suficiente para poder entrar por bajo de las puertas o caber en la cartera del repartidor; y los más abultados mamotretos, divididos en cuadernillos que *pueden ir en carta*, filtran, insensiblemente su quinta esencia en los más indiferentes lectores, que sin saber cómo, se encuentran al cabo del año con que han leído diez grandes volúmenes y tragado inadvertidamente todo el veneno o narcótico que contienen.

76. AHN, Consejos, leg. 5566, n.º 97.

77. Cf. los documentos inéditos de Durán publicados por mí en «Textos inéditos de Agustín Durán, Gallardo, Böhl Quintana, y Martínez de la Rosa», en *Revista de Archivos y Bibliotecas y Museos*, LXXVIII, n.º 1 (1975), pp. 409-428.

78. *Semanario Pintoresco Español* (1839), pp. 190-192.

Ferreras, basándose en una lectura apresurada de Hidalgo y Hortelano supone que la aparición de las primeras entregas se verificó en 1843 aproximadamente. La intrahistoria de la publicación del *Panorama Español* que, en parte, evoca Hortelano⁷⁹ hay que situarla en la iniciativa del editor Juan Manini, quien el 15 de diciembre de 1841 dirige a Espartero una instancia —firmada también por Domingo Vila— en la que solicita del Regente la orden oportuna que permita «recomendar a los pueblos su importancia» [de la obra].⁸⁰ La instancia iba acompañada del prospecto anunciador del que resultan sumamente significativos estos párrafos:

LOS SUSCRIPTORES NO PAGARÁN NADA ADELANTADO. Al recibir la primera entrega tendrán obligación de satisfacerla en el acto, lo mismo al hacerse con la segunda y así sucesivamente. El precio de suscripción en Madrid es de 6 rs. por entrega y 7 en las provincias, francas de porte [...].

La misma se dará por entregas de 16 páginas y 7 grabados (advuértase que las 16 páginas de texto que ofrecemos equivalen a 32 de papel común, por ser el presente de marca doble de aquel [...] una el día 1.º y otra el 15 de cada mes, reservándose los editores, si puede adelantarse más al trabajo de las láminas, el dar tres de ellas mensualmente. La primera deberá parecer indispensablemente el 15 de enero de 1842.

Contra lo anunciado, y probablemente a causa del éxito de venta, se publicaron cuatro tomos de los que sólo el primero consta de quince entregas de 16 páginas, como prometía el prospecto.

Según los datos reunidos por mí, las primeras publicaciones de novelas en los folletines de los periódicos corresponden al año 1840, en que aparece *El castillo de Monfeliú* de Piferrer (*Diario de Avisos*). A partir de esta fecha la proliferación de folletines periodísticos es tan abundante que el órgano guardián de los valores tradicionales, *La Censura* (diciembre 1844), se ve en la necesidad de denunciar la plaga de peligros espirituales que se

79. *Memorias de Benito Hortelano*, Espasa-Calpe, Madrid, 1936.

80. AHN, Consejos, leg. 11313 (I).

ciernen sobre los lectores (por el interés de este artículo lo reproduzco íntegro en el apéndice IV) e, incluso, llega a circular un opúsculo monográfico que no he conseguido encontrar con el sugestivo título *De la novela-folletín, su origen, progresos e influencia social* (Madrid, Hortelano, 1846).⁸¹

Los textos literarios de la época —crítica, artículo de costumbres, las mismas novelas— inciden más o menos directamente sobre una realidad tan insoslayable como es el negocio de la edición de cuadernos por entregas. Ya se trate de alusiones sarcásticas⁸² o de descripción en toda regla del funcionamiento de este sistema de producción editorial (apéndice V), son frecuentísimas las referencias, así como las vinculaciones que se establecen entre el periodismo y la novela por entregas.

La vinculación de la novela de folletín con las publicaciones periódicas determinó que los poderes públicos tomaran medidas cautelares y represivas, de las que da buena prueba la ley de 2 de abril de 1852 que establecía la censura previa para las novelas publicadas en folletines porque «causaban gravísimos males, llevando la corrupción al seno de las familias».⁸³ En la misma línea de «defensa moral» de la sociedad, amplios sectores conservadores denunciaron el contenido disolvente de la novela de folletín; incluso algunos autores relevantes vincularon en su crítica de la degradación de las costumbres, el periodismo y la novela de folletín. Así Balmes, al tratar del posible matrimonio de Isabel II con Montemolín y pasando revista a los periódicos del momento, escribe:

aunque los periódicos ni progresistas ni moderados no dediquen por lo común sus columnas a combatir la religión y hasta se abstengan de entrar en discusiones sobre el dogma y la moral, su

81. Este folleto, citado por Hidalgo, según Montesinos, *Introducción...*, nota 245, fue impreso por un desconocido Montellano. La problemática fundamental planteada por los folletines se delinea en un artículo de Patricio de la Escosura («Folletines modernos») publicado en la revista teatral *El Entreacto* (25 agosto 1839).

82. [...] Y porque fatigarte más no quiero / caro lector, al otro canto espera, / el cual sin falta seguirá, se entiende / si éste te gusta y la edición se vende» (Espronceda, *El diablo mundo*, canto I).

83. Citado por Antonio Rumeu de Armas, *Historia de la censura literaria gubernativa en España, Historia, legislación, procedimientos*, Madrid, 1940.

conducta en la elección de los folletines induce a creer que no es la religión su pensamiento dominante y que llevan la tolerancia hasta la indiferencia o el escepticismo. Sea cual fuere la novela, los tolerantes periódicos le abren las dilatadas columnas de sus folletines [...].⁸⁴

Nicomedes Pastor Díaz en su *Cuaderno autógrafo*⁸⁵ escribe que «la novela moderna, no es la obra literaria, es el periodismo aplicado a los sentimientos, a las pasiones, a las intrigas de la vida, con nombres supuestos, a veces no más que disfrazados. El novelista no es un literato, es un periodista. Por eso se ha hecho folletín».

La vinculación de las entregas con el periodismo llega al extremo de tomar carta de naturaleza bajo capa de decisiones de carácter administrativo, como son las referentes a la actuación de los Fiscales de Imprenta, quienes aplicaban a las entregas el mismo rasero legal que a las demás publicaciones. El 21 de mayo de 1852, dos impresores de Madrid —Juan Antonio Ortigosa y Manuel Fernández Tello— exponen que

habiendo acordado publicar como editores una obra por entregas de 16 páginas semanales en 4.º, titulada *Historia político-administrativa de Mendizábal* de Alfonso García Tejero, como aparece en el adjunto Prospecto; y presentada, para su revisión, al Sr. Fiscal de imprenta la 1.ª entrega, dicho Señor se ha servido manifestarles que esta publicación se halla comprendida en el título 2.º, artículo 9.º de la Ley vigente, que dice así: *entiéndase por periódico para los efectos de esta Ley toda publicación que salga a luz, en períodos, ya determinados, ya inciertos, ya con el mismo título, ya con diverso, con tal que no exceda de 10 pliegos de impresión [...]*; séanos lícito esponer que esta obra en su forma y sentido no puede calificarse periódico [... y] suplican se digne acordar que la espresada Obra se dé a luz en la forma que determina el prospecto, como todas las publicaciones de su género que no se comprenden en el precitado artículo [...].⁸⁶

84. *El Pensamiento de la Nación* (5 agosto 1846).

85. E. Chao Espina, *Pastor Díaz dentro del romanticismo*, CSIC, Madrid, 1949.

86. AHN, Consejos, leg. 11312 (I).

La documentación de censura de novelas del siglo XIX que se conserva en el Archivo Histórico Nacional, aparte de reflejar las ideologías dominantes en las capas directoras de la sociedad del XIX, nos permite entrever algunos entresijos del sistema industrial de la publicación por entregas. A este propósito resulta sumamente ilustrador el memorial que un amplio grupo de escritores barceloneses —la plana mayor del gremio folletinesco hacia 1858— dirige al ministro de la Gobernación.⁸⁷ Firman el escrito (véase el apéndice VI, donde se reproduce en su integridad) Víctor Balaguer, Francisco José Orellana, Antonio Bofarull, Luis Tasso, Inocente López Bernagosi, Manuel Angelón, los hermanos Llorens, Francisco Morera, Román de Lanuza, Miguel Dubá y Navas, Vicente Castaños, Juan Mañé y Flaquer, Salvador Manero y José Hernández del Mas. El fondo de la exposición estriba en el perjuicio económico que suponía para los editores la práctica censora según la cual se exigía la presentación previa de dos copias de la obra completa que se pretendía publicar. Según denuncian los solicitantes, «los inconvenientes de esta práctica y los perjuicios que irroga, se dejan conocer por la escasez de producciones originales que se observa desde que la misma rige», para más adelante rozar sibilamente el blanco de la cuestión: «si a estos gastos se añaden los, no pequeños, de dobles copias de los originales; y si estos mismos han de obtenerse completos, anticipando considerables desembolsos y exponiéndose acaso a perderlos en su totalidad, natural es que los editores se retraigan de adquirirlos, y que limiten cada día el círculo demasiado estrecho de sus operaciones»; y si antes «nunca se exigió que las obras estuvieran concluidas, sino que se iban censurando a trozos, a medida que se escribían y publicaban», ahora «la edición de novelas por entregas, como generalmente se hace, al paso que facilita la producción y la venta, ocupa constantemente multitud de brazos». Pretensión idéntica a la del grupo de novelistas barceloneses había elevado meses antes (29 noviembre 1857) el impresor catalán don Miguel Rialp —director de la editorial La Maravilla—, quien solicitaba que se le permitiese llevar a la censura

87. AHN, Consejos, leg. 11312 (I).

las novelas una vez impresas a fin de «no perder el tiempo llevándola manuscrita y no pudiendo imprimir hasta que ya está censurada».⁸⁸ Los trámites a que es sometida la solicitud que Rialp presenta producen un informe favorable del Fiscal de Novelas y una resolución denegatoria del Ministerio; resolución que argumenta, paradójicamente, sobre los perjuicios que arrojaría sobre las empresas la resolución favorable, ya que si «la censura se ejerciese sobre la obra ya impresa bastaría la más ligera corrección para que quedara inutilizada toda una edición». La misma solución negativa se aplicó a la solicitud de los escritores.

La lectura de estos documentos inéditos nos permiten fijar los hechos siguientes: 1) para la empresa editorial es más rentable la censura del texto impreso porque evita las demoras y entorpecimientos burocráticos; 2) la novela por entregas se va redactando al hilo de la publicación; 3) en torno a la producción de novelas por entregas viven muchas personas —editores, autores, operarios— interesadas en el óptimo rendimiento de la empresa; 4) existe una conciencia agudizada sobre el papel moralizador y educativo que representan los textos narrativos y —aunque resulte discutible en todas sus consecuencias— sobre las implicaciones políticas y propagandísticas que Iris M. Zavala ha subrayado como tesis fundamental de su libro *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*.⁸⁹

CREACIÓN DEL ESTEREOTIPO DEL «FOLLETÍN» NOVELESCO

La difícil tarea de delimitación de las formas y contenidos de la narración folletinesca —por entregas, o popular si se prefiere— debe intentarse por diversos caminos, extrínsecos a las novelas unos, colaterales y secundarios otros; los segundos, singularmente, nos proporcionan una vía de acceso para el trazado del *estereotipo* que el folletín ha levantado en la imaginación de sus

88. AHN, Consejos, leg. 11312 (I).

89. Iris M. Zavala, *passim* y especialmente pp. 69-79 para el folletinismo político francés.

usuarios. Con este intento de reconstrucción del estereotipo folletinesco no pretendo historiar la carrera crítica del género sino el subrayado de sus elementos más redundantes y, por ende, de las reiteraciones formales y de contenido que le confirieron inequívocas señas de identidad.

Para Ramón de Campoamor —en un juvenil artículo, publicado en enero de 1840 en el *Diario de Avisos*— el *folletinista*

es una abeja fantástica que como las del campo sacan su jugo de diferentes flores [...]; la misión del folletinista, vaga como su cabeza, como su carácter varía, no tiene límites, y por consiguiente es inmensa. Así es que desde los grandes acontecimientos públicos hasta las más insignificantes menudencias de la vida privada, todo lo mira, observa e inspecciona bien que de corrido y como de paso [...].

Campoamor se refiere al gacetillero que escribe el «folletín» no narrativo, en un entendimiento de la palabra que, como se ha visto anteriormente, no es el estrictamente novelesco. Para otro contemporáneo, José María de Andueza, todavía son confusos los campos del folletinista narrativo y del periodístico en su sentido originario.⁹⁰ Para otro escritor costumbrista —José Godoy y Alcántara— el «folletín» se presenta ya con todas las connotaciones características de su forma de producción y de estilo narrativo; según Godoy, la autobiografía de la novela de folletín comienza en París, allí

90. «Hay escritores que no son políticos, y que abrigan el orgullo de llamarse tales, porque escriben en periódicos, folletinistas de profesión, traductores de oficio, que revuelven colecciones enteras de la *Presse* y de la *Revue de Paris* para divertir al público con cuentecillos extranjeros a razón de sesenta u ochenta reales por cuaderno. Poco, muy poco es lo que gana esta pobre gente por dos sencillísimas razones: la primera porque en España hay más novelas mal traducidas que aficionados a leerlas: la segunda porque todos los muchachos que aprenden en la escuela por casualidad a leer y a escribir, se creen con derecho para aspirar al rango de literatos-periodistas. Esto último con especialidad ha alborotado el género de un modo asombroso, y ya no se pagan los folletines como se pagaban años atrás: al contrario; se encuentran hoy por todas las esquinas de Madrid folletinistas a méritos, que ofrecen *gratis* sus servicios a todos los periódicos nacidos y por nacer; por lo mismo, no cuentan las empresas con la sección literaria para su presupuesto particular de gastos» («El escritor público», en *Los españoles pintados por sí mismos*, I, p. 214).

mi nacimiento fue demasiado cruel para que pueda pasarlo en silencio; yo vine al mundo hecha trozos, los cuales conforme los iba dando a luz el autor de mi existencia se iban colocando en el piso bajo de un diario, cuyos suscritores devoraban todas las mañanas algunos de mis delicados miembros entre sorbo y sorbo de chocolate. Corría el año de 35, cuando en Barcelona un editor dispuso reunir mis fragmentos en un solo cuerpo a ver si yo cooperaba a poner en mejor orden su desquiciada fortuna. En efecto mis despedazados girones, fueron cuidadosamente unidos, con más esmero que un anticuario ordena las piezas de un mosaico dislocado. Pomposos carteles anunciaron mi renacimiento al mundo literario [...].⁹¹

Antonio Flores dibujó en forma de narración costumbrista un irónico *pastiche* de los modos de narración folletinescos (véase apéndice VII) en un despliegue de recursos expresivos que encontramos en las novelas de la segunda mitad del siglo, en muchas de las cuales se reconstruye *adrede* el clima de los lectores y de los personajes de los folletines. En estas novelas no es raro encontrar personajes que se autocalifican, directa u oblicuamente, como personajes folletinescos. En *Los pobres de Madrid* (1857) de Ayguals de Izco, un personaje llega a decir: «aquí está mi correspondencia amorosa. También sería excelente para los folletines de un periódico» (cap. 45). Isidora Rufete, la visionaria enloquecida que protagoniza *La desheredada* (1881), transmutada en un Alonso Quijano femenino, devora novelas y folletines hasta el extremo de la identificación absoluta con los personajes que ha leído en las novelas («¡Yo he leído mi propia historia tantas veces!»). El Felipe de *El doctor Centeno* (1883), en un diálogo de forma dramática que mantiene con el inefable don José Ido del Sagrario —y que se reanuda un año más tarde en *Tormento* (cap. 1)— caracteriza los más llamativos mecanismos del género, tanto los de índole industrial como los estrictamente literarios. La vida de las dos huérfanas de Sánchez Emperador es para el incansable grafómano el trasunto de una hermosa novela de

91. José Godoy y Alcántara, «Costumbres. Biografía de una novela contemporánea», en *Semanario Pintoresco Español* (1846), pp. 389-391.

folletín; también otros visionarios galdosianos —el Frasquito Ponte y la Obdulia de *Misericordia* (1897)— evocan maravillados los fastos del segundo imperio francés al través de los ventanales de los grandes clásicos del género:

[...] Creo confundirle con Eugenio Sue que escribió, si no recuerdo mal, *Los pecados capitales* y *Nuestra Señora de París*.

—*Los misterios de París*, quiere usted decir.

—Eso... ¡Ay, me puse mala cuando leí esa obra de la gran impresión que me produjo!

—Se identificaba usted con la vida de los personajes, y vivía usted la vida de ellos.

—Exactamente. Lo mismo me ha pasado con *María o la hija de un jornalero*.

(cap. XVII)

Los escritores de folletines —novelescos o de los otros— aparecen, en cuanto personajes de novelas, como la síntesis de la inutilidad, la sinrazón y el melodramatismo; recordemos al citado Ido del Sagrario⁹² o al «poeta de más aliento de Vetusta», el Trifón Cármenes clariniano, «poeta de álbum, colaborador del folletín literario, autor de necrologías, elegías y odas, y notas de sociedad».⁹³ En el *Juan José* de Dicenta (acto II, escena III) la Isidra se dirige a otro personaje femenino con estas palabras: «Parece que te has *pasao* los años leyendo esas historias que tiran por debajo de las puertas a cinco céntimos el *cuaerno*».

Si para los escritores del XIX la referencia al folletín servía como motivo definidor de unos personajes determinados y como síntoma ambientador de un clima de la pavorosa caquexia mental de la época, otro tanto ocurrirá con los autores del presente siglo. Un personaje femenino del sainetero Celso Lucio conecta el estereotipo folletinesco con la paródica realidad que se desarrolla en una pieza teatral en el siguiente comentario: «Yo había leído en

92. Véase W. H. Shoemaker, «Galdos Literary Creativity: D. José Ido del Sagrario», en *Hispanic Review*, XIX (1951), pp. 204-237.

93. Así lo ha caracterizado Gonzalo Sobejano en su trabajo «La inadapta (Leopoldo Alas: *La regenta*, capítulo XVI», en el libro colectivo *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, 1973.

los folletines eso de los desafíos, y ya te veo, como allí los pintan. Vestido de negro, pálido, muy pálido; a los lados los padrinos; dan las palmadas, apuntáis... ¡Qué cuadro tan bonito!»⁹⁴ Otro personaje femenino de Gómez de la Serna (*La Nardo*) «siempre estaba leyendo novelones impresos en letra muy grande, en papel de periódico, y que repartidos en *pedazos*, tomaban tipo de desgarrones de asignatura, pliegos arrancados al texto de la vida»; el mismo Ramón subtituló *folletín moderno* su novela *El caballero del bongo gris*. Para un observador tan experto en el tema como Pío Baroja, el estereotipo del argumento de una novela de folletín se resumía así:

Todavía recuerdo los tipos de esta novela: un médico sabio, mago y magnetizador, que se llamaba Santiago Merey; una niña medio idiota, Eva, a la que el médico sabio cura y luego da la salud, la belleza y la inteligencia. Ésta es la «creación». Después, unas escenas de la Revolución francesa, en la que salen Dantón y Camilo, que son amigos de Santiago Merey, y el encuentro de éste con su Eva en París, que anda en malos pasos y la lleva a su aldea y se casa con ella. Ésta es la «redención» [se refiere a *Creación y redención* de Alejandro Dumas].⁹⁵

En otras ocasiones Baroja llega hasta la identificación de la novela pura de aventuras con la narración folletinesca⁹⁶ como muy recientemente ha propuesto también Juan Fuster en un sugestivo artículo⁹⁷ que contradice la conclusión de una reciente encuesta sociológico-literaria según la cual las novelas cuyos títulos despiertan connotaciones aventureras han perdido hoy el interés para los jóvenes lectores universitarios.⁹⁸

Valle Inclán, como se verá más adelante, fue maestro en el

94. Celso Lucio, *Un vaso de agua*, 1889.

95. *Memorias*, en *Obras completas*, VII, p. 576.

96. «A la novela novelesca o folletinesca, como el drama un poco truculento, se le achacan dos faltas: primera, que no es seria; después que no es verdadera. Respecto a la falta de seriedad, puede ser muy cierto. No me parece el reproche tan exacto respecto a su falsedad» (*El folletín y el sainete*, en *Obras Completas*, V, p. 841).

97. Joan Fuster, «Una teoría de la novela», en *Informaciones* (10 abril 1973).

98. José María Díez Borque, *Literatura y cultura de masas*, p. 230.

arte de la manipulación de lo «folletinesco» en cuanto elemento literario definidor y ambientador; algunos textos valleinclanescos son excelentes muestras de la reconstrucción del estereotipo folletinesco que se pretende en estas páginas:

[...] ¡Gustoso renunciaría a mi servicio en Palacio! ¡Gustosísimo! Pero no puedo... El Gobierno me exige permanecer al lado de la Reina. Y me sacrifico silenciosamente.

—Silencio de una Heroína. Novela por entregas.⁹⁹

LA CHICA. — ¿Ha salido esta semana entrega d'El Hijo de la Difunta?

ZARATUSTRA. — Se está repartiendo.

LA CHICA. — ¿Sabe usted si al fin se casa Alfredo?

DON GAY. — ¿Tú que deseas, pimpollo?

LA CHICA. — A mí, plim. Es Doña Loreta la del coronel quien lo pregunta.

ZARATUSTRA. — Niña, dile a esa señora que es un secreto lo que hacen los personajes de las novelas. Sobre todo en punto de muertes y casamientos.

MAX. — Zaratustra, ándate con cuidado, que te lo van a preguntar de Real Orden.

ZARATUSTRA. — Estaría bueno que se divulgase el misterio. Pues no habría novela.¹⁰⁰

La realidad palpitante que, como ha mostrado Zamora Vicente, sobrenada entre el entramado de las escenas de esta última obra confiere una significación más entrañable a la escena aludida¹⁰¹ y que ha permitido al citado crítico la evocación del ambiente real de lecturas folletinescas en el Madrid de los años treinta, casi ayer, como quien no quiere la cosa.¹⁰²

99. *La corte de los milagros*, «Réquiem del espadón», V.

100. *Luces de bohemia*, esc. segunda.

101. Los personajes de *Luces de bohemia* son, por la fecha de su composición, contemporáneos de otro de Max Aub en *Las buenas intenciones*, donde leemos que «el universo de Angelita estaba poblado de lugares comunes y su conocimiento de la literatura no iba más allá, ni empezaba más acá de *María, la hija de un jornalero*».

102. Véase Zamora Vicente, *Valle Inclán, novelista por entregas*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 25, 30 y 31.

Capítulo 3

CENSURA Y NOVELA POPULAR

El progreso cuantitativo de la novela española del xix marca una línea ascensional a partir de 1830, que se incrementa espectacularmente en la siguiente década con el auxilio de las nuevas formas de edición: «entregas» y «folletines». Insisto una vez más en lo repetido anteriormente: mientras no se disponga de un catálogo fiable y definitivo de novelas, creo muy arriesgado hacer afirmaciones absolutas sobre la difusión y éxito de la novela popular decimonónica. Algo muy parecido ocurre, como se verá en el próximo capítulo, con las apreciaciones sociológicas referentes a su consumo lector. Lo que parece evidente es que tanto las entregas como los folletines —y, en menor medida, muchos otros textos novelescos editados bajo la forma del volumen— multiplicaron la producción y el consumo de los textos narrativos; que éstos, aunque nacidos de dos fuentes editoriales independientes, poseen una estructura serializada que les confiere análogos rasgos formales y que, en último término, la imaginación popular terminó por identificarlos y prefijar su estereotipo, tal como se ha visto en el anterior capítulo.

Otra cuestión que parece suficientemente aclarada en su conjunto y admitida tanto por la crítica del xix como por la investigación actual es la función de vehículo propagandístico de ideas y opiniones políticas que juega la novela del xix. Indiscutible es, por tanto, el diagnóstico de Iris Zavala: «el romanticismo francés que se difundía en España y las imitaciones peninsulares per-

miten sospechar que tanto el intelectual liberal progresista como el conservador utilizaron la novela como vehículo doctrinario».¹ Diagnóstico que alcanza en los múltiples casos en que los escritores se plantean como tema central de su obra la novelización de personajes o acontecimientos históricos controvertidos, o la situación económica y social de las clases desheredadas (recuérdese una vez más, la función precursora que la novelística democratizante pudo tener en los acontecimientos de 1868 y años posteriores).

Pero si la novela popular es un vehículo para la difusión del pensamiento liberal, democrático o socialista, también la misma novela sirve como excipiente para la propaganda antiliberal, católica y conservadora. No creo que una forma de utilización de la novela sea causa eficiente de la otra; las virtualidades didácticas y moralizantes que con tanto ahínco habían manipulado los narradores del XVIII son los auténticos motivos generadores de este fenómeno de radicalización inducida.² El estudio de una y otra forma de utilización de la novela debe ser objeto de estudios monográficos, puesto que lo más que se puede adelantar en un trabajo de conjunto son las generalizaciones al uso, montadas sobre las referencias a novelas muy caracterizadas, cuando no se hacen sobre divagaciones sugeridas por los títulos recogidos en catálogos y repertorios.³

1. Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, p. 60.

2. Como apunto en varios lugares de este trabajo, la novela posterior a la revolución de septiembre amortiguó ostensiblemente las dimensiones «doctrinarias» de la novela anterior. La organización coherente de los grupos demócratas y obreristas, el natural cansancio de la novela de «tesis», las orientaciones de índole estética idealista de la crítica literaria abonan el desprestigio de la fórmula didáctico-política de la novela anterior a 1868. Una carta de Menéndez Pelayo a don Juan Valera es síntoma ejemplar de lo dicho: «[...] no puedo ver las novelas cortadas por largos sermones; v. gr. las de Fernán Caballero, con ser de mi devoción. Ud. ha sabido librarse de esa manía de probar y demostrar que ahora aqueja a todos, y por eso vivirán las novelas de Ud., al paso que de las de Galdós sólo quedará lo que realmente es literario y no obra de secta y de partido, con ser esto último, lo que más contribuye a la boga y favor presentes». (*Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, pp. 59-60.)

Puede pensarse, como hipótesis de trabajo, que una de las razones del peculiar naturalismo español estriba en este despego —del último cuarto de siglo— por la novela radical de tesis preconcebida.

3. Éste es el procedimiento empleado por Ferreras (*La novela por entregas*, «La

LA CENSURA

El difícil camino de la novela española durante el siglo XIX pasa por tantos meandros que solamente el estudio detenido de cada uno puede dar, en su vaciado negativo, una imagen acertada de lo que fue aquel proceso. En anteriores páginas he recordado algunas actitudes y valoraciones de la crítica literaria, representativas de los criterios de las minorías y síntoma, por tanto, de las superestructuras ideológicas en sus formulaciones abstractas. Falta por recordar que para los autores de los tratados sistemáticos de saberes literarios —Poéticas y Retóricas— las precauciones contra la novela son máximas. Los autores se encontraban frente a un género que, por no haber sido considerado en los escritos clásicos, muy precariamente podía ser acogido en los límites de las Preceptivas; sus valoraciones, por lo demás, coinciden en líneas generales con las de los críticos menos imaginativos.

Entre los objetivos que se persiguen en este ensayo importa, por modo fundamental, la auscultación de las reacciones de los grupos sociales que se constituían en destinatarios del género novelesco. Ahora bien, así como la reacción de la crítica es fácilmente detectable, la de los lectores, como tal entidad, resulta hoy harto difícil de perfilar. En páginas anteriores han quedado consignados algunos textos que nos permiten reconstruir el estereotipo formal del folletín que estuvo en boga a lo largo del siglo. En cierta medida, los textos citados pueden valer como pruebas-testigo de la acogida y posterior manipulación que la imaginación colectiva aplicó a la narrativa popular, aunque, claro está, los testimonios aducidos pueden ser ampliamente incrementados con otros que aportan nuevos matices de significación, excluidos en la anterior reconstrucción del estereotipo. Pero, en cualquier caso, siempre se trataría de testimonios individuales y responsables,

novela antiliberal y procatólica», pp. 280-287); en la lista de autores antiliberales olvida los fundamentales de Fernán Caballero, Antonio Flores, Navarro Villoslada, Pastor Díaz y, en los años posteriores a 1868, los de Alarcón, Pereda y el padre Coloma, por citar a los autores más conocidos en el terreno de la propaganda católica y del «apostolado de la prensa».

en último término, del personal índice de refracción del escritor que los firma o —desde otro punto de vista— de la superestructura ideológica de que éste es portavoz. Teniendo en cuenta estas circunstancias y, singularmente, el hilo conductor del presente trabajo, he considerado como el índice más fiable para la medición de la réplica social a la novela popular, las actuaciones de la censura.

La distinción —establecida por Olivier Burgelin—⁴ entre *censura de las informaciones* («que se interesa por lo que corresponde al orden del contenido factual denotado») y *censura fundamental* (interesada por las «connotaciones y especialmente en tanto que estas connotaciones son significativas para los individuos»), resulta sumamente provechosa para la valoración exacta de la función simbólica de que se reviste, en mi opinión, la actividad censora en relación a la novela popular.

La búsqueda de «lo censurable» opera como indicador objetivo de las zonas prohibidas que la censura decimonónica imponía a los novelistas, aunque otra metacensura de carácter psicológico actuara como tamiz previo en la fase de redacción de los textos. Ante el desconocimiento casi absoluto que se tiene de los mecanismos operativos censoriales del XIX, resulta imposible la elaboración del repertorio completo de «cuestiones censurables». Los volúmenes que González Palencia dedicó al tema, sobre la ausencia de datos posteriores a 1830 —fecha tope de su investigación—, recogen solamente una muestra antológica de expedientes anteriores a los años de la legislación liberal.⁵ Algo muy parecido ocurre con el estudio de Rumeu de Armas,⁶ cuyo interés radica en la sistematización de la normativa general reguladora de la actividad censorial. Todo lo cual resulta insuficiente para nuestro propósito, puesto que la censura en sus actuaciones concretas, como es bien sabido, es necesariamente arbitraria y cada uno de sus actos

4. Olivier Burgelin, «Censure et société», en *Communications*, n.º 9 (1967), pp. 122-148.

5. A. González Palencia, *La censura gubernativa en España (1800-1833)*.

6. A. Rumeu de Armas, *Historia de la censura literaria gubernativa en España*.

parce que injustifiable, réclame chaque fois la promulgation d'un décret *ad hoc*; et c'est pourquoi aussi la censure, porteuse d'un scandale intrinsèque au regard de la loi elle même déclanche chaque fois qu'elle s'applique, un scandale plus grand que celui qu'elle prétendait éviter.⁷

Sería fuera de lugar historiar ahora la compleja problemática de la censura gubernativa durante el XIX —tema sobre el que espero volver en otra ocasión—,⁸ pero convendrá recordar algunos hitos fundamentales de la legislación y, lo que de hecho es más significativo, de los procedimientos censoriales en lo que a novela se refiere.

Recuerda González Palencia las disposiciones legales más relevantes anteriores a 1830: Ley de 1805 «básica hasta la muerte de Fernando VII, con su interrupción durante los años de la guerra»;⁹ restricciones emanadas de la disposición de 2 de mayo de 1815; libertad absoluta por Decreto de las Cortes liberales (22 octubre 1820); período de asfixia en la «ominosa década» y que se compendia en el Decreto de 12 de julio de 1830. La legislación y la práctica censoras de los treinta primeros años del siglo siguen el ritmo de las situaciones políticas concretas —no debe olvidarse, a este propósito, la doble situación de autoridad que vive el país entre los años 1808-1814— y oscila bizantinamente entre los libros y los periódicos, entre los libros españoles y los extranjeros, entre lo publicado en Madrid y lo impreso en provincias, entre las impresiones y los espectáculos.

Las Constituciones españolas consagran el principio fundamental de la libertad de expresión. La discusión sobre este derecho

7. Jean Paul Valabrega, «Fondements psycho-politique de la censure», en *Communications*, n.º 9, pp. 114-122.

8. Cf. mis trabajos «Sobre censura de periódicos en el siglo XIX», en *Homenaje a don Agustín Millares Carlo*, I, 1975, pp. 465-500, y «Textos inéditos de escritores españoles del XIX relacionados con la censura gubernativa», en *Cuadernos Bibliográficos*, n.º 32 (1975), 20 pp.

9. Entre las principales disposiciones legales de las Cortes de Cádiz deben recordarse la derogación de los títulos XVI, XVII y XVIII del Libro VIII de la *Novísima recopilación* y el decreto autorizador de la libertad de imprenta. Como es bien sabido, la intervención de los poderes públicos en la censura de imprentas comienza a partir de la pragmática dictada por los reyes católicos en 1502. Es, por tanto, inteligible la reiterada afirmación de J. I. Ferreras acerca de la «instauración de la censura gubernativa en 1805», en «La prosa en el siglo XIX», pp. 65, 68 y 72.

fundamental fue uno de los momentos más señalados en las controversias de las cortes gaditanas.¹⁰ El Reglamento de Imprenta de Javier de Burgos (4 enero 1834), redactado por una comisión nombrada por R. D. de 26 de octubre de 1833, instaura un sistema mixto de libertad y censura, fórmula que encuentra su confirmación en el inmediatamente posterior Reglamento de Prensa (1 julio 1834) en el que aparece por vez primera la figura del «editor responsable»,¹¹ al que los poderes públicos exigen una fianza previa de 20.000 reales si edita en Madrid y 10.000 si lo hace en provincias.

La Constitución de 1837 insiste en el principio: «todos los españoles pueden imprimir y publicar libremente sus ideas sin previa censura, con sujeción a las leyes. La calificación de los delitos de imprenta corresponde exclusivamente a los jurados» (art. 2.º, 1 y 2). El Proyecto de 1856 añade que «no se podrá secuestrar ningún impreso hasta después de haber empezado a circular». Lo que se mantiene en la Constitución de 1869 (art. 17.º 1) y en la de 1876 (art. 13.º, 1).¹²

La multiplicidad de autoridades censoriales establecidas por el Reglamento de 1834 daba lugar a pintorescas situaciones, como la siguiente. El 24 de junio de 1835 el gobernador de Barcelona comunica al secretario de Estado haber procedido a la denegación del permiso de impresión de la obra de don Joaquín del Castillo y Mayone *La ciudadela inquisitorial de Barcelona...*, aunque el autor prohibido se ha «vanagloriado de que la Licencia que no ha conseguido en esta Provincia la alcanzaría inmediatamente en Madrid». Comunicación a la que responde este informe del ministerio: «Dudándose si esta obra es la del mismo autor que con el diferente título de los *Exterminadores o planes concebidos por*

10. Actas de las Cortes de Cádiz, *Antología* dirigida por Enrique Tierno Galván, 2 vols., Taurus, Madrid, 1964; cf. vol. I, pp. 20-31.

11. Una posible causa inmediata de este Reglamento pudo ser quizás el escándalo de la publicación «en blanco» del n.º 14 de *El Siglo*; cf. mi trabajo «*El Siglo*, revista de los años románticos (1834)», en *Revista de Literatura*, n.º 67-68 (1968), pp. 15-29; y los expedientes de autorización y censura en AHN, Consejos, legs. 11323, 11344 y 11347.

12. Cf. Alfonso García-Gallo, *Manual de historia del Derecho español*, Madrid, 11, 1967, pp. 1201-1205.

los enemigos de la libertad, etc. se halla anunciada en esta corte por las esquinas y en los periódicos no parece haber otra cosa que hacer, que informar al gobernador civil de la provincia para que en el caso de no ser la misma obra, procedan los censores con circunspección si acaso se presentase la otra. Lo mejor, sin embargo, sería no dar más extensión a este asunto, considerándole únicamente como prueba de uno de los muchos inconvenientes de la Censura».¹³

Por lo que se refiere a la Constitución de 1837 —durante los años en que gobernó la reina regente— las interpretaciones correctivas fueron tan frecuentes que una Orden Circular del secretario de Estado y del despacho de la Gobernación de 5 de junio de 1839 la resume de forma ejecutiva. Las autoridades provinciales respondieron a lo dispuesto por el ministerio y algunos gobernadores llegaron a publicar bandos en los que se reproducían las disposiciones superiores. La comunicación del gobernador madrileño (11 junio 1839) es harto elocuente sobre los problemas que enzarzaban al poder ejecutivo con editores y escritores. Según el gobernador, «el mayor escollo por decirlo así, es el jurado. A V.E. consta la tendencia constante de los que en Madrid le componen a absolver toda clase de escritos, por sediciosos y por subversivos que sean, en sus términos y en su objeto». Otro aspecto que le preocupa es el que

las más exquisitas y constantes precauciones no alcanzan para averiguar con certeza si los editores de periódicos remiten o no, a este Gobierno Político el ejemplar que aquella previene con las dos horas de anticipación que estimo necesarias para su examen; ni puede averiguarse tampoco si el periódico se ha distribuido ya a los suscritores, o circulado por su cuenta, antes, o al mismo tiempo que se recibe en esta Secretaría.¹⁴

De la documentación que he consultado parece desprenderse que, en la práctica, preocupaban singularmente a las autoridades gubernativas dos cuestiones relacionadas con el ejercicio de su

13. AHN, Consejos, leg. 11315.

14. Ibid.

función punitiva: el tipo de sanciones que debían aplicar y la libertad de juicio con que actuaban los jurados. Sobre la primera cuestión arroja mucha luz un escrito del gobernador de Sevilla (4 octubre 1854) dirigido al ministro de la Gobernación en el que solicita aclaraciones sobre las bases legales que deberían servir para la tipificación de las transgresiones.¹⁵ Sobre la liberalidad de las actuaciones de los jurados son constantes las quejas de los jefes políticos. El escrito en el que al gobernador de Oviedo (25 mayo 1855) le «cabe el sentimiento de anunciar a V.E. que, reunido el Jurado de acusación en el día de ayer [contra el periódico *El Independiente*] declaró por unanimidad no haber lugar a la formación de causa, imposibilitando con este fallo el ejemplar castigo que reclamaban la vindicta pública»,¹⁶ habla también de modo elocuente de los criterios gubernativos y de las divergencias de puntos de vista que, en muchas ocasiones, los enfrentan con los representantes directos de la opinión pública (los miembros de los jurados eran elegidos mediante sorteo entre los habitantes del lugar donde se viera la causa contra el periódico denunciado).

Un Real Decreto sobre Imprentas¹⁷ establecía la censura previa para las novelas impresas y, en especial para las publicadas en los folletines de los periódicos porque «causaban gravísimos males, llevando la corrupción al seno de las familias». ¹⁸ La

15. «Excmo. Sr.: Habiéndose suscitado varias dudas sobre el modo de castigar los abusos de la libertad de imprenta puesto que la Ley votada en Cortes el 17 de octubre de 1837 restablecida interinamente en virtud del Real Decreto de 1.º de agosto último no se hace la calificación de los delitos y las penas he creído oportuno elevar a V.E. esta consulta a fin de que se digne manifestarme si para la mencionada calificación se han de atender así el jurado como los jueces a lo prevenido en la Ley de 1820 con la adición de 1822 o al Real Decreto de 1845 que fue restablecido en toda su fuerza y rigor el 18 de Julio de este año. Tratándose de un asunto de tanta importancia no puedo menos de encarecer a V.E. la necesidad de que con la urgencia que el particular requiere se sirva transmitirme la voluntad de SM a fin de que la ley se aplique desembarazadamente en el caso de tener que defender por medio de ella el orden público y los demás sagrados intereses del Estado. Dios guarde a V.E. muchos años. Sevilla, 4 de Octubre de 1854 (El Gobernador)», AHN, Consejos, leg. 11317 (I).

16. AHN, Consejos, leg. 11317 (I).

17. Véase *La Época* (5 abril 1852).

18. Rumeu, *op. cit.*, p. 202, n. 1. La prensa del momento aireó ruidosamente el decreto, cf. *La Época* (5 abril 1852), *La Esperanza* (15 octubre 1852).

contravención de esta orden podía producirse en algunos casos, como ocurrió en la edición de una novela portuguesa —*Mocedades de don Juan V*, traducida por José Federico Saenz de Urraca— sobre cuya impresión en *La Época*, dictamina el negociado de censura de novelas:

no se ha cumplido en la actualidad con lo prevenido en varias disposiciones vigentes acerca de la manera de hacer la presentación de las novelas que hayan de ser censuradas, según las que deben remitirse al Fiscal dos ejemplares, de los que uno debe quedar en su poder, y si la publicación se hiciese en periódicos, un ejemplar de todos los números de los en que se impriman parte de las novelas censuradas, o cuando menos, según la Real Orden de 10 de Septiembre de 1858, el manuscrito correspondiente a 72 páginas en cuarto.¹⁹

Por lo que a la censura previa se refiere y a las dificultades económicas que su actuación originaba recuérdese lo que se ha dicho en el capítulo 2 a propósito de la instancia suscrita por el editor Rialp y, más tarde, por un grupo de escritores barceloneses. La Real Orden de 23 de abril de 1852 (que ampliaba el Decreto del 2 del mismo mes) reguladora de la censura de novelas establecía el cargo de censor de novelas —retribuido con 24.000 reales anuales— y la obligación de remitir a éste dos copias de todas las novelas que fuesen a publicarse «ya sea por tomos o por entregas, en folletos o artículos de periódicos, cualquiera que sea la forma en que la novela se presente y dé a luz» (art. 2). Disposición que las autoridades gubernativas mantuvieron inflexiblemente, según se desprende de las denegaciones a la solicitud de Rialp o a la de don Antonio Brusi²⁰ o del análisis practicado por Carlos Rubio en un trabajo publicado en *La Iberia* (22 agosto 1857) (apéndice VIII).

Síntomas representativos de dos momentos históricos tan diversos como los años de la Gloriosa y los de la Restauración

19. AHN, Consejos, leg. 11316.

20. AHN, Consejos, leg. 11321. Brusi solicitaba —en 1854— la posibilidad que las novelas publicadas en el «folletín» de los periódicos fuesen visadas por el fiscal de Barcelona.

son, que así como la Constitución del 69 disponía «que no se podría establecer ni la censura, ni el depósito o editor responsable; ni los delitos que se cometieran podrían ser penados por los Tribunales por leyes diversas de las comunes»,²¹ *El Siglo Futuro* (5 enero 1883) reclame la «organización de la previa censura periódica [...] como existía en nuestra Edad de Oro y en todos los países católicos».²²

LOS GRUPOS CENSURANTES

Las vacilaciones y contradicciones que muchas veces presenta el aparato censor del Estado encuentra una réplica de coherencia inflexible en los grupos censurantes que actuaban como portavoces de una mentalidad rigorista a ultranza. Estos grupos podían ser instituciones culturales —las academias normalmente—,²³ eclesiásticas, grupos o individuos particulares.²⁴

La actitud de los católicos es la más señalada en este campo, en el que pretendían tutelar no sólo las publicaciones de estricto carácter religioso,²⁵ sino toda clase de escritos susceptibles de alguna divulgación ideológica. Testimonio fundamental sobre esta actitud es la revista mensual *La Censura*, publicada por «El editor y los socios literarios de la Biblioteca Religiosa», que apareció en julio de 1844 y terminó de publicarse en diciembre

21. Rumeu, *op. cit.*, p. 201, n.º 2.

22. Para la censura posterior a la Restauración, cf. M. Martínez Cuadrado, *Elecciones y partidos políticos en España*, I, p. 213 y Jean-François Botrel, Introducción a *Preludios de «Clarín»*, IDEA, Oviedo, 1972, pp. xxxvi ss.

23. Sobre las censuras de novelas traducidas en el siglo XVIII escribe Rumeu que «lo que es digno de encomio es el cuidado que puso la Academia en que no se diesen a luz malas traducciones, que no hacían sino corromper el lenguaje, llenándolo de galicismo», *op. cit.*, p. 195.

24. Según Baroja, *Memorias*, en *Obras completas*, VII, p. 568, hacia los años finales de siglo (entre 1884 y 1897) en la Biblioteca Nacional no dejaban leer folletines por orden de su director (Tamayo y Baus).

25. Tema singularmente interesante es la persecución de las traducciones bíblicas que no estuvieran sujetas a los preceptos canónicos de ortodoxia. Cito solamente dos expedientes relativos a esta cuestión y conservados en el AHN. En 1836 José Félix Reinoso informa contra la edición que ha efectuado Borrow del *Nuevo Testamento* del P. Scio (leg. 11318); en 1862 el obispo de Guadix reclama contra la publicación de biblias protestantes (elg. 11316).

de 1853. Los diez años de la publicación recogen —aparte de la reproducción de los Decretos de inclusión en el Índice Romano— críticas y reseñas de obras tocantes a las más diversas materias: teología, historia eclesiástica, liturgia, libros de devoción, moral, filosofía, jurisprudencia, historia, economía política, educación, anatomía, poesía lírica y dramática, novelas, etc., siempre en un tono maximalista y condenatorio que, por su refracción negativa permite reconstruir los esquemas axiológicos del catolicismo político operante en los años de mitad de siglo.

Las críticas de novelas ocupan un lugar muy destacado en la revista, puesto que a la concepción, tan «ilustrada» por otra parte, del carácter didáctico de éstas oponen el siguiente alegato:

¿Cómo no daría Jesucristo en recomendar a sus apóstoles y discípulos que escribieran novelas? bien que entonces no se sabía ni con mil leguas lo que sabemos ahora en cuanto a reforma y morigeración de las costumbres. Bendito siglo, en que hasta los *editores gerentes* sientan máximas que dejarían temblando a los filósofos más encopetados de la antigüedad gentílica y cristiana.²⁶

El aparato institucional eclesiástico, merced a la vinculación jurídica que supone el Concordato, hizo posible la adopción de medidas gubernativas identificadas con el pensamiento y las actitudes de los influyentes sectores católicos y conservadores. *La Esperanza* (20 marzo 1854) informa de que una nota aparecida en el *Boletín Eclesiástico* prohibía a los periódicos la publicación de folletones sin la aprobación del censor nombrado especialmente. El mismo periódico (30 enero 1854) recuerda el dictamen del Sínodo sobre la novela *Eloísa y Abelardo* del doctor Pedro Mata, a la que fulmina como «blasfema, impía, herética y escandalosa». Tres años más tarde, una minuta de la subsecretaría de Gobernación nos informa de la recogida de una obra publicada por entregas —*Secretos, intrigas y misterios de los conventos*— «a excitación de la autoridad eclesiástica».²⁷

26. Reseña de *Josefina de Comerford* de A. de Letamendi, en p. 630.

27. «Al Gobernador de la Provincia de Madrid. Madrid, 15 de Febrero de

Las fricciones por competencias censoriales entre las autoridades civiles y religiosas parecen ser frecuentes en la década de los cincuenta. El obispo de Barcelona, entre 1850 y 1852 manifiesta singulares afanes inquisitoriales contra la venta de ciertos libros y novelas (apéndice IX) como las *Ruinas de Palmira*, el *Judío errante*, *María o la hija de un jornalero*, o las *Cartas de Abelardo y Eloísa*. La última obra, singularmente, debió de concitar las iras de los purpurados puesto que en diciembre de 1853 fue condenada simultáneamente por los obispos de Segovia y de Cáceres.²⁸

Parece ser —según los datos que he reunido— que el año 1857 fue pródigo en intervenciones eclesiásticas en el orden de la censura de novelas, pues el 10 de septiembre el arzobispo de Granada denuncia las páginas 113-120 de la obra de Alejandro Dumas *Impresiones de viaje*,²⁹ y el 3 de noviembre se prohíbe la publicación de la novela *Juan de Padilla* a resultas de la denuncia del vicario eclesiástico de Madrid porque contenía «maximas y proposiciones obscenas y escandalosas».³⁰

En las situaciones en que la autoridad gubernativa no era tan complaciente, los propios mecanismos eclesiásticos se bastaban para la fulminación de los textos vitandos. Según *La Esperanza* (14 febrero 1863) «a consecuencia de un mandato de la curia eclesiástica, procedióse el domingo pasado en todas las parroquias de Barcelona a la lectura de todos los considerandos y resultandos en que se fundaba la sentencia contra *La judía errante*, novela de Tresserra».

No se limitaron los grupos católicos a la simple actuación de

1857. Excmo. Sr.: Habiendo llegado a noticia de este Ministerio que circula por Madrid y se reparte por entregas la obra titulada *Secretos, intrigas y misterios de los conventos*, escrita por D. Alejandro Román [...] y recogida en aquella provincia por el Gobernador con anuencia de la autoridad eclesiástica; S.M. ha tenido a bien disponer averigüe V.E. si es cierta la circulación en Madrid de dicha obra informándose si la censura eclesiástica de esta Corte le ha concedido su autorización», AHN, Consejos, leg. 11316.

28. AHN, Consejos, leg. 11321. El obispo de Cáceres prohíbe también *El cura de aldea*.

29. AHN, Consejos, leg. 11316.

30. Ibid.

censura paralela sino que pasaron directamente a las operaciones de réplica en el mismo terreno que combatían. A esta réplica activa corresponden las producciones novelísticas de carácter polémico a que aludía anteriormente y la organización cuasi empresarial de entidades, en cierto modo parecidas a los actuales clubes de lectores, a las que se denominaba «gabinetes de lectura». Los gabinetes de lectura eran establecimientos públicos de carácter mercantil en los que, mediante suscripción se alquilaba el derecho al préstamo de periódicos y libros; desempeñaron un papel notable en la difusión de la cultura impresa del XIX.

En 1857 un grupo de conocidos católicos (Fermín de la Puente Apecechea, Francisco de Paula Sánchez, Máximo Lezcano, Ramón Escudero y Sáez, José Castelló) promueve un expediente de autorización a favor de una Sociedad Católica de Amigos de Buenos Libros³¹ motivada por la aflictiva situación en que se encontraba todo «español verdaderamente católico que hoy no siente y deplora, como es debido, los males sin número producidos ya en este desventurado país por la libre circulación y lectura de malos libros». El *Reglamento* de la Asociación³² establece entre las finalidades de la Sociedad las actividades siguientes:

Art. 11. Apenas los fondos con que la Sociedad cuente lo permitan, abrirá ésta uno o más gabinetes de lectura, donde sin riesgo alguno, y por una módica retribución, podrán instruirse los que quieran en los diversos ramos del saber.

Art. 12. La Sociedad prestará igualmente, bajo condiciones equitativas, los libros de que disponga en sus gabinetes.

Art. 13. Y en ellas recibirá los libros de mala doctrina para destruirlos en presencia del portador, y entregarles sus cubiertas si lo exigen.

Art. 14. Distribuirá, por último, á precios sumamente módicos (y cuando le sea posible *gratis*), en donde la necesidad y pobreza lo exijan, toda clase de libros de Religión y moral, suponiendo siempre que los libros tengan la aprobación de la autoridad de la Iglesia.

31. Ibid.

32. *Reglamento de la Sociedad Católica de Amigos de Buenos Libros bajo la advocación de los SS. Angeles*, Imp. de Tejado, Madrid, 1856.

Los intereses particulares de personas físicas dan lugar, en alguna ocasión, a la prohibición de novelas. El 7 de agosto de 1861 el Consejo Provincial de Barcelona emite un informe sobre la novela por entregas, firmada por N. (¿Antonio Altadill?), *Claudio. Marqués, militar y banquero...* Según este organismo consultivo

nadie habría pues que no vea en el protagonista el sugeto contra quien se sigue causa criminal sobre usurpación del estado civil de D. Claudio Fontanellas hermano del actual marqués de este nombre. Además, en los que comprende la referida primera entrega, figura también un personaje a quien se titula Sacristán Ant[oni]o, y que luego se descubre llamarse Gerónimo, y el Consejo cree ver en él al protagonista de la novela bajo el título de *Gerónimo* [que] pretendía publicar D. Antonio Altadill no mucho tiempo hace.³³

LA PRÁCTICA CENSORIAL

De hecho, la práctica censora posterior a 1834 —descontando los esguinces prohibitorios aplicados a los autores o editores que, en situaciones determinadas estimase el poder ejecutivo— se centra en tres funciones fundamentales: las referencias personales a individuos de gran significación política (reina gobernadora, Espartero, don Carlos, Narváez, Amadeo de Saboya, etc.), la intangibilidad de las formulaciones dogmáticas de la Iglesia y, especialmente, la defensa de los principios políticos y económicos del liberalismo doctrinario. Hay que tener en cuenta, por otro lado, que la casuística de las situaciones concretas emparenta muy estrechamente la censura de las novelas con la practicada sobre las otras formas de manifestación de la literatura popular. En este terreno eran perseguidos con singular saña los romances de ciego y toda clase de poesía popular de temática política.³⁴

33. AHN, Consejos, leg. 11313.

34. En el t. VI (1845) del *Cancionero del pueblo* la comedia de Ayguals *Lisonja a todos* va precedida de la siguiente nota explicatoria: «El último decreto sobre libertad de imprenta nos ha obligado a retirar una colección de himnos patrióticos y canciones populares originales de Don Wesclesao Ayguals de Izco, y en su lugar,

Las prohibiciones por razón de buenas costumbres no son suficientemente explícitas. El 13 de febrero de 1840, el gobernador de Madrid publica un bando sobre la impresión, propaganda y venta de obras obscenas. Tres años más tarde, el fiscal de Imprentas de Madrid prohíbe el *Manual de la juventud, o sea Cátedra de Cupido*, por contener «máximas que se oponen a las buenas costumbres».³⁵

En lo que se refiere a la censura de novelas en los años de transición de la legislación antigua a las disposiciones de los gobiernos liberales, recuerda Rumeu que

el Consejo parece que se muestra poco favorable a la publicación de novelas, pues a muchas peticiones se las contestaba con el sencillo decreto: *por ahora, no ha lugar*. Las obras de carácter literario, como no disponía el auto del Consejo a quién habían de remitirse, le fueron enviadas a la Academia de la Historia; pero como ésta se negase, por no ser materia de su instituto, el Vicario Eclesiástico fué el encargado de las mismas.³⁶

De todas formas, será más pertinente recordar algunos hechos de censura ocurridos en los años centrales del siglo.

El 20 de septiembre de 1844 es recogida la obra *Madrid y sus misterios*.³⁷ El 19 de abril de 1850 varios escritores y periodistas catalanes reclamaban contra las órdenes vigentes sobre

para no retardar la publicación de este tomo, insertamos la siguiente comedia del mismo autor».

Según *La Discusión* (24 agosto 1859) «la autoridad superior civil de Sevilla ha tomado medidas para impedir la circulación de esa multitud de romances, villancicos y canciones [...] que contribuyen a extraviar el espíritu y a predisponerlo para el mal». Muchos de los romances perseguidos son el tono del de «Válgame Dios pecadores...» prohibido por el gobernador de Valladolid en 1856, y en el que se leen tiradas de versos como los siguientes: «Ven acá tú, que no pagas / el jornal al jornalero, / que para poder ganarlo / cuesta el sudor de su cuerpo, / no sabes tú que ese pobre / no le asiste más remedio / que es el sudor de su rostro, / para buscar el sustento. / Págale, y no se lo debas, / que es culpa que clama al cielo, / y culpa que al cielo clama, / la castigo yo severo [...]» (AHN, Consejos, leg. 11313 [III]).

35. AHN, Consejos, leg. 11318.

36. Rumeu, *op. cit.*, p. 182, nota 2.

37. Expediente en AHN, Consejos, leg. 11317 (II).

censura de novelas.³⁸ El 15 de noviembre de 1851 *La Esperanza* escribe que «han sido llamados por orden del Gobierno algunos libreros para prevenirles sobre la venta de libros extranjeros, en especial los que tienden un poco a socialismo». En otro periódico³⁹ podemos leer que por el Gobierno civil de Madrid «se anuncia al público que con arreglo al Real Decreto de 23 de abril, las novelas que se impriman en lo sucesivo se remitirán, desde luego, al censor de novelas, don José Antonio Muratori, dirigiéndolas a su casa habitación». Un R.D. de 1 de agosto de 1857 autoriza al fiscal de Imprentas de Barcelona para el examen de las novelas,⁴⁰ lo que años antes se había negado a don Manuel Brusi. Este mismo año, según *La Iberia* (22 agosto) el fiscal de novelas prohíbe la publicación del folletín *La mordaza de Ébano* que venía publicando *El Clamor*. La traducción de *Los amores de París* de Paul Féval da lugar a un curioso expediente censor;⁴¹ el traductor, Sáenz de Urraca, en nombre del editor Rialp, solicitaba el 26 de julio de 1858 que se autorizase la circulación de la obra porque en 1847 la referida novela había sido publicada en Málaga y porque «nada contiene que sea subversivo ni que pueda atacar a las instituciones políticas ni a la Religión [...] tampoco es inmoral, llenando las condiciones de toda buena novela, castiga el vicio y premia a la virtud». Y como resultado de esta exposición la autoridad gubernativa comisionaba a don José Jiménez Serrano (catedrático de la Universidad de Madrid) y a don Adelardo López de Ayala para que informasen sobre ella. El autor teatral responde (9 septiembre 1859) de forma muy convencional que en su «humilde opinión la mencionada obra no contiene cosa que directa ni indirectamente perjudique a la religión, la moral ni las costumbres».

El fiscal de Imprentas de Madrid prohíbe en 1858 la circulación de la novela de Corsini *La luna de miel*.⁴² Por otro expediente administrativo⁴³ sabemos que también el fiscal de novelas (a la

38. Véase el cap. 2 de este libro.

39. *La Época* (1 mayo 1852).

40. AHN, Consejos, leg. 11316.

41. AHN, Consejos, leg. 11312 (I).

42. Según Ovilo y Otero, *Manual de biografía y de bibliografía de los autores españoles de S. XIX*, y gacetilla de *El Fénix* (11 noviembre 1858).

43. AHN, Consejos, leg. 11316.

sazón, Mena y Zorrilla) prohíbe la publicación de la novela de Revello de Silva —traducida por Sáenz de Urraca— *Las mocedades de Don Juan Quinto* «fundándose en que habla mal de los jesuitas». Ante el recurso del traductor, el negociado correspondiente resuelve que «debe pasarse la traducción de esta novela a examen de dos personas de reconocida ilustración, que podrían ser Don Manuel Tamayo y Baus y Don Manuel Cañete». Por noticias de la prensa periódica⁴⁴ sabemos que este último, «ilustre literato y hombre de santas ideas religiosas, ha sido nombrado fiscal de novelas». Nombramiento que despierta un pequeño escándalo cultural entre los académicos amigos del famoso crítico; Cutanda le dirige una carta de felicitación (23 enero 1853) en la que apostilla asombrado cómo le llamaba la atención «la especie de relación en que va Vd. a ponerse con nuestros novelistas; un Cañete con Ayguals, González y Fernández [sic] etc.»⁴⁵ Y en el orden del desempeño de las funciones censoras son suficientemente conocidas las dos etapas (de 19 diciembre 1854 a 21 junio, y desde 12 julio hasta 10 octubre 1858) en que el poeta Gustavo Adolfo Bécquer ejerció el oficio de fiscal de novelas por un sueldo anual de 24.000 reales.⁴⁶

Otros procedimientos *disuasivos* empleados por los poderes públicos se relacionaban con aspectos ajenos a la edición del libro; podía tratarse de sanciones personales aplicadas al autor o los editores —éste es el caso de la prisión sufrida por Martínez Viller-gas mientras publicaba su *Paralelo entre los generales Espartero y Narváez*—⁴⁷ o de penalizaciones impuestas por el procedimiento utilizado en la difusión del libro. En 1863 el alcalde de Padrón —con la aprobación del gobernador de La Coruña— impone al

44. *El Pensamiento Español* (19 enero 1863).

45. J. M. de Cossío, «Cartas a Cañete», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, t. XII (1930).

46. Rafael de Balbín, «Bécquer, fiscal de novelas», en *Revista de Bibliografía Nacional*, t. II (1942), pp. 133-166. Nombela, al recordar este momento de la vida del poeta (*Impresiones y recuerdos*, III, p. 373) escribe que el cargo de fiscal de novelas «se creó para que la propaganda revolucionaria perseguida en la prensa periódica no pudiera guarecerse en las páginas de las populares entregas», afirmación errónea en lo que se refiere a la creación de la fiscalía de novelas, como se ha visto más arriba.

47. *La España* (24 agosto 1851).

comisionado de los señores Francisco Suárez y Nicasio Taxonera, autor y editor respectivamente de la novela *Los demócratas o el ángel de la libertad*, una multa de 500 reales. La razón de esta multa estribaba en los carteles propagandísticos de la novela, «los cuales —según resuelve la sección de Orden Público de Gobernación— necesariamente donde quiera que se fijen han de ser previa y debidamente autorizados, razón por la que la Ley de Imprenta les consagra un título especial».⁴⁸

De estas escuetas notas informativas se deduce la función social y simbólica representada por los aparatos censoriales del pasado siglo. El papel de mediadora de los intereses e ideologías de las clases y grupos dominantes, instrumentada a través de toda clase de formulaciones jurídicas, ya era denunciado en la época por un escritor tan escasamente aséptico en el tema como es Gabino Tejado, para quien la actuación de la censura era «una situación de hipocresía sistemática, organizada en tal manera que, con nombre de libertad, [entroniza] la tiranía de lo arbitrario».⁴⁹

48. AHN, Consejos, leg. 11316.

49. Artículo publicado en *El Pensamiento Español* (19 noviembre 1860).

Capítulo 4

LOS MEDIOS DE DIFUSIÓN DE LA NOVELA POPULAR

Insistir en las mediaciones económicas que las empresas editoriales imponen a los autores no es ningún descubrimiento especialmente significativo puesto que, a partir de la extensión de la imprenta, es un hecho sobradamente conocido que se produce en todos los lugares. Por lo que se refiere a la literatura española es fenómeno frecuentísimo —aunque lamentablemente olvidado por los que pretenden descubrir mediterráneos— la interesada intervención mercantil de editores y libreros contra los intereses de los escritores y el público lector. Desde la edición pinta del *Libro áureo de Marco Aurelio* (1528) de Guevara¹ hasta las múltiples publicaciones contrahechas de las comedias del siglo de oro² son innumerables los casos de manipulación comercial —con participación de los autores o contra su voluntad— de los textos litera-

1. Repudiada por el autor en su edición del *Libro llamado relox de Principes* (1529) y que según C. Costes (*Antonio de Guevara sa vie*, 1925) no fue sino un sondeo del autor en la opinión de los lectores, aspecto que Guevara cuidó siempre con gran interés (cf. F. Márquez Villanueva, «Fray Antonio de Guevara o la ascética novelada», en *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Alfagura, Madrid, 1968).

2. Cuestión trascendental para la historia de la imprenta, del teatro y para la misma sociología literaria de la Edad de Oro. F. Lázaro Carreter ha puesto en evidencia lo que la edición *princeps* del *Buscón* tuvo de añagaza mercantil por parte del librero Duport. Para el teatro véanse las atinadas sugerencias de Jaime Moll en su trabajo «Las nueve partes del Calderón editadas en comedias sueltas (Barcelona 1763-1767)», en *Boletín de la Real Academia Española*, t. LI (mayo-agosto 1971), pp. 295-304.

rios. Esta práctica comercial, en el siglo XIX, se institucionaliza con la aquiescencia de los escritores que fundamentan en ella su ganapán, colaborando de ese modo, junto con los avances técnicos de la imprenta, en el incremento del mercado lector. Lo que procede, por tanto, es una revisión a fondo de la bibliografía del XIX, revisión que parta de estudios monográficos y de investigaciones sistemáticas sobre el comercio editorial.³ Aquí nos limitaremos a sugerir algunas calas posibles, especialmente en lo que se refiere a los editores de publicaciones que buscaban un público numeroso y económicamente rentable.

NOTAS SOBRE LA INDUSTRIA EDITORIAL ESPAÑOLA DEL XIX

Desde el punto de vista técnico, la tipografía española de la primera mitad del XIX deja bastante que desear. La tradición de los grandes impresores dieciochescos —Sancha, Mena, Ibarra, Martín, etc.— sufre un lamentable parón y los nuevos inventos técnicos no llegan a generalizarse. Con todo, en las primeras décadas del siglo algunos editores de Madrid, Barcelona y Valencia —Aguado, Bergnes de las Casas, Cabrerizo, Ferrer de Orga, Monpié— mantienen un nivel de calidad y dignidad. El Romanticismo influye en la tipografía y en las artes conexas con el libro hasta el punto de que libros y publicaciones periódicas aparecidas con posterioridad a 1830 son obras realizadas con un nivel de calidad, incluso de lujo, notables. Pero, a pesar de las piezas bibliográficas valiosas, el tono general de la mayor parte de las publicaciones parece ser de escasa categoría.⁴ En 1844, el barón de Humboldt escribía a Gil y Carrasco que efectuara ciertos cambios en un ejemplar de *El señor de Bembibre* que el novelista

3. Un sucinto programa de los trabajos bibliográficos y las investigaciones documentales que es preciso realizar para construir una completa sociología de los hechos literarios del siglo XIX ha sido esbozado por Robert Marrast en su trabajo «Libro y lectura en la España del siglo XIX. Temas de investigación», en el vol. colectivo *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, Edicusa, Madrid, 1974.

4. Según las observaciones y descripciones de María Carmen Artigas-Sanz en su trabajo *El libro romántico en España. I: Valoración Histórica*, CSIC, Madrid, 1953.

pretendía regalar: «vous ôterez le titre coloré BIBLIOTHECA POPULAR et j'ose le proposer aussi la gravure p. 235 du REGALO DE LA SEÑORITA BEATRIZ. Cette gravure ne donne pas una idée bien avantageuse de l'état des arts en 1844».⁵

Aunque en el citado texto de Humboldt sólo se trate de indicaciones relativas a un regalo suntuario, el juicio que, entre líneas, va dirigido contra la baja calidad tipográfica del ejemplar podía ser aplicado a casi todos los libros que por aquellos años salían de las prensas españolas. En lo que se refiere a la clase de papel que solía utilizarse en las ediciones de 1840 a 1860, «el auge del libro barato y de las novelas por entregas obligan a emplear papeles de calidades inferiores, fabricados con maderas diversas que dan al papel escasa tenacidad»;⁶ lo mismo ocurre con la prensa periódica y con buena parte de las revistas. También menudean las encuadernaciones *en rústica* «para libros editados por entregas»; por otra parte, la composición tipográfica es muy descuidada. Mayor cuidado que a los aspectos exclusivamente técnicos, prestan los editores a las ilustraciones y grabados en cuya confección participan dibujantes y artistas de reconocido renombre.⁷

En el siglo XIX se va marcando más nítidamente la distinción entre impresor, editor y librero que, en realidad, no ha llegado a perfilarse definitivamente hasta tiempos muy recientes. La función de editor como macro-organizador del proceso de producción y venta de los libros —aunque no tenga nada que ver con la impresión del libro—

ha venido determinándose tan sólo después de la invención de la imprenta, y cuando el riesgo industrial de una eficaz mediación entre los autores, por una parte, y los compradores o clientes, de otra, pudo concebirse como una empresa casi independiente,

5. Según Andrés González-Blanco, *Historia de la novela en España*, p. 103.

6. M. C. Artigas-Sanz, *op. cit.*, p. 63.

7. M. C. Artigas (*op. cit.*, pp. 109-167) ofrece una relación de artistas y grabadores que realizan ilustraciones para libros impresos entre 1840-1860. También Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, *passim*, y Ferreras, *La novela por entregas*, pp. 58-61 y 240-242, presentan algunas apreciaciones sobre esta cuestión.

aunque por necesidad íntimamente unida al precio calculado del trabajo tipográfico y de la reventa.⁸

Con todo, la situación no está lo suficientemente aclarada en lo que se refiere al siglo XIX. Existen empresarios que son librerías, editores e impresores —Cabrerizo, Bergnes, Hidalgo—, compaginando o alternando estas actividades; otros trabajan como impresores y editores, aunque, en ocasiones, alquilan los servicios de talleres de tipografía —Ayguals de Izco, Hortelano—. Todas estas situaciones deben tenerse en cuenta a la hora de trazar una sociología de la producción librera española del XIX, porque no pueden homologarse simplificadoramente dos actividades tan diferentes como son la impresión de libros y su mercantilización.

Los editores —individuales o asociados— abundaron durante todo el siglo, especialmente a partir de 1840. Los grandes editores organizan y «planifican» su producción detectando las apetencias de los lectores, contratando autores y traductores que trabajan para ellos, imprimiendo en sus propios talleres o en otros alquilados al efecto. Estos editores radican su sede social en Madrid y Barcelona, Valencia y Sevilla. Pero en las otras ciudades e, incluso, pequeñas poblaciones del país, surgen editores efímeros, empresas periodísticas que redoblan sus actividades con la edición de libros, imprentas que editan bajo su propia responsabilidad; «en ciudades muertas hacía siglos, donde nadie sospecharía que pudieran editarse libros, se imprimen novelas, y no siempre son las que allí se imprimen las peor escogidas».⁹ Al parecer, las condiciones económicas necesarias para la constitución de una empresa editorial no eran excesivamente gravosas —mayores restricciones se aplicaban a los «editores responsables» de las publicaciones periódicas, como se ha visto en el capítulo anterior—,¹⁰ por lo que, a partir de 1840, tiempo que —según Hi-

8. A. Millares Carlo, *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*, FCE, México, 1971, p. 159.

9. José F. Montesinos, *Introducción a una historia...*, pp. 117 ss.

10. A la escasísima información que poseemos acerca de las cargas fiscales que gravaban el negocio editorial añade un dato interesante la siguiente gaceta del *Diario de Avisos* (30 enero 1830): «Los dueños de imprentas, librerías y puestos de libros en esta Corte, acudirán en el preciso término de ocho días, contados

dalgo— «era la época de las sociedades anónimas, y un comercio tan importante como el de libros no podía menos de tener en ellas su representación»,¹¹ abundan las sociedades editoriales.

Mientras no dispongamos de estudios monográficos sobre los principales editores y precisas y detalladas topobibliografías para esta época, todo lo que se diga sobre este tema serán generalizaciones impresionistas, muy alejadas de la realidad histórica tal como efectivamente se desarrolló. Con todo, lo que en un primer escarceo sobre el tema parecen constantes de la industria editorial son los siguientes hechos: funcionamiento de consorcios publicitarios de distintas sociedades, afines por ideología política o por amistad personal de sus miembros;¹² vejación económica del escritor joven o asalariado y del obrero tipógrafo;¹³ desinterés por el

desde hoy, a la librería de don Ildefonso Pérez, calle de Carretas, a pagar el medio año vencido en 31 de diciembre último por la contribución de 30 reales anuales, asignados por S. M. a cada uno de dichos establecimientos».

11. Antonio Hidalgo, páginas de la *Autobiografía*, publicada en el primer volumen del *Diccionario* y reproducida por Rodríguez-Moñino en *Historia de los catálogos de librería españoles*, pp. 228-239.

12. Ayguale de Izco se preocupó de forma inusitada por la publicidad de sus empresas editoriales utilizando el sistema normal de prospectos, el trampolín de sus publicaciones periódicas o la caja de resonancia proporcionada por otras empresas editoriales afines. Por justa reciprocidad él se veía en la obligación de servir propaganda a otras editoriales; en *El Dómine Lucas* encontramos algunas muestras de este mecanismo de publicidad comanditaria. En la p. 45 de esta publicación encontramos una muestra de la propaganda servida a Manini que va precedida de los siguientes comentarios: «Grande es el movimiento tipográfico en España. Muchas son las empresas que se dedican en la actualidad á la publicación de obras literarias, y si bien es verdad que desgraciadamente no preside en todas ellas el deseo de ilustrar al público, pues el mezquino espíritu de especulación es el móvil principal de algunos editores, vemos con placer gloriosos destellos que honran á la literatura nacional, y que por poca protección que se dignase dispensar el gobierno á las bellas letras, nivelarían la España con las naciones que marchan al frente de la cultura universal.

»En medio de esa multitud de grotescas publicaciones que inventa el hambre, y á las que nadie se suscribiera si no las acompañase alguna rifa, con que se halaga la esperanza de los crédulos, si bien prostituyendo una de las más bellas y útiles instituciones de los pueblos cultos, descuellan por otra parte obras notables, dignas por todos conceptos de competir con lo mejor que se publica en el extranjero, merced á los desvelos de los señores Mellado, Boix, Palacios y otros muchos ilustrados editores.»

13. J. Nombela (*Impresiones y recuerdos*, II, p. 61) recuerda el nada infrecuente *affaire* de la publicación de su ópera prima (*El cantor de los héroes de la*

empleo de las nuevas técnicas de impresión;¹⁴ conflictos por la publicación simultánea de obras extranjeras.

El descubrimiento industrial del mercado favorable a las traducciones de las últimas novedades narrativas francesas desató la proliferación de versiones distintas de la misma obra¹⁵ y la competencia entre distintas empresas por la prioridad de la publicación. Curiosos son los palmetazos de *El Dómine Lucas* contra todos los que pretendían traducir a Sue, trabajo que la empresa de Ayguals parece adjudicarse en exclusiva. La citada revista arremete contra el «imbécil D. Carlos Santigosa», de Sevilla, que pretende también la edición de las obras completas de Sue;¹⁶ tampoco se libra de sus invectivas el «raquíptico don Mariano Urrabietta», uno de los traductores de *El judío errante*.¹⁷ También el año 1845 el *Seminario Pintoresco*¹⁸ arremete contra Frossart, otro editor del novelista francés en una nota anónima que probablemente, como supone Montesinos, fuera de Juan de Capua. Hay casos, incluso, de edición simultánea en francés y en castellano; leemos en *El Dómine Lucas* (1 agosto 1845): «La traducción de D. Wenceslao Ayguals de Izco quedará terminada el mismo día que se reciba el último folletín de París, y tan pronto como llegue original de los *Siete pecados capitales* emprenderá el mismo escritor su traducción».

Más significativa es la polémica mantenida por *El Español*, en 1846, con *El Heraldo* y otras publicaciones sobre el mejor derecho que asistía al primero para la publicación en exclusiva de dos novelas, *Las memorias de un médico* de Dumas y *Martín el expósito* de Sue. El *Semanario Pintoresco* recoge noticias sobre

revolución, 1854) que le costó 500 reales. A propósito de la huelga organizada por la Asociación del Arte de Imprimir (1882), Juan José Morato recuerda que «exceptuando algunos de los periódicos que pagaban a tarifa la mano de obra [...] todos pusieron el grito en el cielo, y tanto o más clamaron los señores patronos enemigos de las tarifas» (*La cuna de un gigante. Historia de la Asociación General del Arte de Imprimir*, Madrid, 1925).

14. Pedro Bohigas, *El libro español (Ensayo histórico)*, Gustavo Gili, Barcelona, 1962, p. 327.

15. Véase el «Catálogo» de la *Introducción a una historia...*, de Montesinos y las pp. 118-121 de la misma obra.

16. *El Dómine Lucas*, Palmetas, diálogo, VII, p. 134.

17. *El Dómine Lucas*, Palmetas, diálogo, XVI, pp. 142-143.

18. *Semanario Pintoresco*, X, p. 230.

esta polémica,¹⁹ aunque la pluma de «Fray Gerundio» (Modesto Lafuente) resume con especial sentido del humor los avatares de este pleito ruidosísimo.²⁰ Según los datos bibliográficos que ofrece Montesinos en su «Catálogo», las pretensiones de *El Español* tuvieron mínimos efectos prácticos, puesto que en el año 46 aparecen siete ediciones distintas de *Martín el expósito* (una está publicada en la Biblioteca de *El Español*) y cuatro de *Las memorias de un médico* (una de ellas de la Biblioteca de *El Heraldo*, en cuyas páginas apareció serializada desde el 17 de junio hasta el 14 de octubre). Un compendio de formas de comportamiento características de un mezquino espíritu industrial, atento sólo al éxito público y a la rentabilidad económica a corto plazo.

Los editores —o sociedades editoriales— contienden en la publicación de obras cuyo éxito esté automáticamente asegurado: textos de historia política contemporánea, libros de utilidad práctica o finalidad moralizante, novelas. Los editores conocidos no desdeñan editar piezas de la literatura popular de tipo tradicional; pero no es esta mercancía el fuerte de su producción que queda reservada, generalmente, a editores o imprentas de menor entidad mercantil. Las novelas que publican aparecen en los catálogos editoriales bien como producciones aisladas, alternando con otras clases de libros, bien formando parte de *Colecciones* o *Bibliotecas*, capítulo de la bibliografía del XIX que está también por estudiar.

El estudio y revisión sistemáticos de las publicaciones periódicas españolas del siglo XIX es una tarea emprendida recientemente por varios grupos de investigación. Los trabajos clásicos de Hartzenbusch,²¹ Gómez-Imaz,²² Le-Gentil²³ y Ossorio y Ber-

19. Ibid., XI, 1846, pp. 192 y 215.

20. *Teatro social del siglo XIX*, Madrid, II. 146-150.

21. Eugenio Hartzenbusch, *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870 por [...]* Obra premiada por la Biblioteca Nacional en el curso público de 1873 e impresa a expensas del Estado, Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneyra, Madrid, 1894.

22. Manuel Gómez-Imaz, *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814) [...]*. Memoria premiada en el concurso público de 1908 por la Biblioteca Nacional e impresa a expensas del Estado, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, Madrid, 1910.

23. Georges Le-Gentil, *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XX^e siècle. Aperçu bibliographique*, Hachette, París, 1909.

nard²⁴ establecieron las bases de una investigación sobre la historia del periodismo que no encontraron continuación, hasta que en 1946 comenzó la publicación de la Colección de Índices de Publicaciones Periódicas. Esta colección —en los últimos años— ha enriquecido su catálogo con la edición de los volúmenes titulados *Veinticuatro diarios. Madrid, 1830-1900*, cuya utilización ha sido de gran utilidad para la redacción del presente estudio.²⁵ Jóvenes investigadores —Iris M. Zavala, Salvador García, Antonio Elorza— han abordado con distinto éxito el análisis de sectores determinados de la prensa española del XIX en aspectos cercanos al que aquí nos interesa.

Las varias «Historias del periodismo español» —Antonio Asenjo, Criado Domínguez, Gayangos, Edmundo González-Blanco, Gascón de Gotor, Pérez de Guzmán, Roderón Espejo, Antonio Espina, Nicolás González Ruiz, Gómez Aparicio, Henry F. Schulte— son aportaciones muy parciales al estudio y comprensión de tema tan complejo. Todos los historiadores coinciden en afirmar que el periodismo diario está penetrado en todas sus dimensiones por la vida y problemas políticos cotidianos. Las múltiples funciones que representa cada periódico —informativa, polémica, cultural, expresión de los intereses de los grupos políticos y las clases sociales— se entrecruzan unas con otras y, aunque puede hacerse una distinción provisional entre lo «literario» y lo «no literario», no pueden explicarse de modo independiente.

Dado que la difusión de la novela popular emplea el folletín periodístico como uno de sus vehículos de manifestación, es imposible prescindir —como ha hecho Ferreras— de la atención a este vehículo, porque sería eliminar una parte importante, si no la principal, del caudal de novelas publicadas a lo largo del siglo.

24. Manuel Ossorio y Bernard, *Ensayo de un Catálogo de Periodistas españoles desde el siglo XIX*, Madrid, 1903.

25. Un resumen sobre las fases por que ha atravesado este trabajo y sobre la recepción crítica y aprovechamiento de sus materiales puede verse en mi nota «Los fondos del Seminario de Bibliografía Hispánica de la Universidad de Madrid», en *Cuadernos Bibliográficos*, CSIC, n.º 28, 203-206.

SOBRE EL MÉTODO DE TRABAJO Y GANANCIAS DE LOS ESCRITORES

Ya en los primeros años del Romanticismo podemos encontrar testimonios de que no pasaba inadvertido a los observadores atentos de la época la incidencia de la «creación literaria» en el circuito económico de la distribución y consumo de libros. Un redactor de *El Vapor* anotaba que

para calcular con exactitud la parte que alcanzan los varones de ingenio en el movimiento mercantil y en la obra grande de la civilización, fuera preciso echar un cálculo elemental sobre la venta de sus obras, sobre sus varias ediciones y traducciones, sobre la reproducción de esta riqueza primaria en los partos de tantos imitadores y comentadores que la doblan y triplican, sobre el estímulo que por todas partes imprimen, el singular incitamiento que difunden y la especie de revolución no menos favorable al comercio que a las artes que van insensiblemente obrando en las costumbres.²⁶

Los autores de novelas del XIX, hasta la aparición de los grandes novelistas posteriores a la Gloriosa, se sitúan abiertamente en la tradición del mercado editorial de la literatura popular. Sin mayores complicaciones entregan a su público lo que éste pide: aventuras, descripciones estereotipadas, enseñanzas de todo tipo, referencias a la vida política contemporánea. Y a medida que aumentan el mercado y el ritmo de producción de las empresas, el trabajo de *escritura narrativa* obliga a una dedicación más intensa de sus cultivadores hasta llegar a la *planificación* instrumental de los métodos de trabajo. Muchos escritores pasan a depender de los editores, quienes señalan la extensión y el plazo de composición de la obra, cuando no proponen el tema y el argumento. A. Ferrer del Río indica en la Advertencia de su *Galería de la literatura española*²⁷ que el editor le ha concedido dos meses de tiempo y

26. «Influencia de las obras de Walter Scott en la generación actual. Artículo primero» (2 noviembre 1833).

27. A. Ferrer del Río, *Galería de la literatura española*, F. de P. Mellado, Madrid, 1846.

veinte pliegos en blanco «para decir algo de las personas y de los escritos de nuestros más apreciables autores»; razón por la que se tiene que excusar en la página final de las ausencias y errores inevitables, ya que «espira el plazo de dos meses, llegamos a la última página de los veinte pliegos y ya no alcanza nuestra voluntad a corregir esta falta».

Desde que Salvador Costanzo divulgó en un artículo los métodos de trabajo de Dumas²⁸ no tiene nada de extraño que nuestros autores siguieran por el mismo camino. Luis Corsini, en la *Fisiología del beso*, (pp. 53 ss.), simula un diálogo con su amanuense, porque este auxiliar es un «resabio [que] me ha quedado desde que en una ocasión me metí a traductor». El dictado de las obras podía llegar en casos excepcionales —recuérdese el tantas veces citado de Fernández y González— a la composición simultánea de dos obras distintas. También es muy conocido el giro eficaz que Nombela imprimió a la técnica del dictado de novelas cuando se le ocurrió utilizar los servicios de un taquígrafo para producir con mayor rapidez.²⁹

El «equipo de producción» podía actuar con una figura responsable y una red de colaboradores que se distribuyen el trabajo; al menos, éste parece ser sistema frecuente en las traducciones de obras extensas. Un amigo de Nombela le propone participar en la traducción del *Diccionario enciclopédico* que publicaba a la sazón Mellado:

Mi tío Augusto que entiende mucho de agricultura y economía política, tiene a su cargo la parte correspondiente a este ramo de su ciencia en el *Diccionario enciclopédico* que publica Mellado [...]. Le paga un duro por cada columna, y como todo se reduce a traducir artículos del francés, la tarea no es difícil. Cuando me veo apurado le pido trabajo y me da medio duro por cada columna, lo que no deja de tenerle cuenta, porque con sus manos lavadas cobra sin molestarse. Pero yo no soy menos listo que él, y endoso la tarea a un compañero de clase que

28. «Adiciones a la carta del señor don Antonio Martínez del Romero», en *Revista Científica y Literaria*, I (1847), pp. 208-210.

29. Julio Nombela, *Impresiones y recuerdos*, III, pp. 323-326.

como siempre anda a la cuarta pregunta hace la traducción por cinco reales, de modo y forma que en esta operación gano yo cinco por columna, y mi tío diez.³⁰

La existencia, mejor o peor organizada, de los «equipos de producción» permitía el intercambio automático de unos escritores por otros, dado que la huella del estilo personal es prácticamente inexistente y las fórmulas narrativas se reiteran de forma automática. También se deben a Nombela las más conocidas anécdotas sobre casos de sustitución de novelistas en pleno proceso de la producción de una obra,³¹ aunque Galdós, por la vía de la trasfiguración literaria, no desdeñe tampoco la alusión a esta práctica:

Tomóme de escribiente un autor de novelas por entregas. Él dictaba, yo escribía... Mi mano, un rayo... Hombre, contentísimo... Cada reparto, una onza. Cae mi autor enfermo, y me dice: «Ido, acabe ese capítulo». Cojo mi pluma y, ¡ras!, lo acabo y enjareto otro y otro. Chico, yo mismo me asustaba. Mi principal dice: «Ido, colaborador...». Emprendimos tres novelas a la vez. Él dictaba los comienzos; luego yo cogía la hebra, y allá te van capítulos y más capítulos.³²

La subsistencia de los novelistas asalariados, especialmente cuando aún no habían llegado a encajar en el engranaje de la industria de la producción novelesca, provenía de trabajos subalternos en los periódicos, de actividades administrativas al servicio de algún personaje o de la composición de poesías populares que se distribuían luego por los canales tradicionales del ciego o el buhonero. Nombela también vivió de estos trabajos y, especialmente, recuerda cómo refundió para un ciego «diez romances viejos», entre los cuales había uno referente a las hazañas del *guapo* Francisco Esteban.³³

Los escritores de los primeros años románticos escriben o por

30. Ibid., II, pp. 117-118.

31. Ibid., I, p. 174; III, pp. 333-335.

32. *Tormento*, cap. I.

33. J. Nombela, *Impresiones y recuerdos*, III, pp. 65-69.

puro entretenimiento³⁴ o por perentoria necesidad de supervivencia. La cesión total de derechos no implicaba el ingreso de cantidades sustanciales. Monguió³⁵ recuerda que Larra recibió del editor Delgado 4.800 reales por *El doncel de don Enrique el Doliente*, y Espronceda 6.000 reales por los seis tomos de su novela *Sancho Saldaña*; el mismo editor paga al poeta otros 6.000 reales por los derechos de sus *Poesías* (1840).³⁶ La necesidad de la supervivencia parece ser la regla determinante del *comportamiento productivo* de la mayor parte de los escritores. Martínez Villergas —otro forzado de la pluma— reconstruye en sus *Misterios de Madrid* un diálogo —que él quizás habría vivido muchas veces— entre un escritor enloquecido y un editor:

—Si señor, decía, si V. es editor yo soy autor, y yo valgo por lo menos tanto como V. aunque V tenga más dinero que yo. Me dice V. que escriba y aseguraré mi porvenir... Pues ha de saber V. que eso es falso; porque lo más que puedo asegurar es que podré comer mientras pueda escribir. —Para eso le doy a V. *seis u ocho duros por pliego*. —Para eso cada pliego de impresión me cuesta seis u ocho días de trabajo. —Escriba V. más y ganará más. —Si V. tuviera el talento suficiente para apreciar el trabajo intelectual no me diría eso. Se lo perdono porque no sabe lo que se dice. —Vamos, que si yo gano con mi comercio, mi trabajo me cuesta. —Ya lo veo; pero lo que sé es que cuando le va medianamente con una publicación, por cada peseta que gasta gana dos, y luego le queda la propiedad de la obra para hacer 20.000 ediciones, en tanto que el autor que matándose a estudiar y a escribir produce cien volúmenes si quiere comer 50 años, no le queda en sus obras más fruto que el nombre siempre fijo en la portada del libro [...].³⁷

34. «Conque quedamos en que ni digo ni quiero decir nada de bueno ni de malo en este cuento, cuya única intención es la de añadir paja al inmenso montón de obras que ni sirven para otra cosa sino para matar tiempo [...]; coloco yo esta dosis de letras, de palabras, de creaciones, de períodos, de párrafos y capítulos, tósigo bastante para matar a un par de horas de tiempo» (Miguel de los Santos Álvarez, *La protección de un sastre*, p. 73).

35. Luis Monguió, «Crematística de los novelistas españoles del siglo XIX», en *Revista Hispánica Moderna*, XVII (1951), pp. 111-127.

36. Biblioteca Nacional, Madrid, mss. 18699/4.

37. Vol. III, pp. 300-301.

Andueza sugiere que por cada cuaderno —original o traducido— el autor puede cobrar de 60 a 80 reales;³⁸ Villergas habla de seis a ocho duros, y Hortelano³⁹ recuerda que Massa y Sanguinetti le pidió cinco duros por cada entrega de su proyectada biografía de Espartero. Ingresos, como se ve, muy oscilantes para publicaciones todas de los años cuarenta. Sobre las décadas posteriores existe el tantas veces repetido testimonio de Julio Nombela y Eusebio Blasco, según los cuales los ingresos económicos de los folletinistas más populares —Fernández y González, Pérez Escrich, el mismo Nombela— les permitían vivir exclusivamente de la pluma,⁴⁰ aunque según otras fuentes estos autores «ganaron bastante menos de lo que se cree».⁴¹ Por inseguros y contradictorios que sean los datos que poseemos acerca del real nivel de ingresos de los escritores anteriores a 1870, lo que se desprende de las noticias conocidas es que los editores cultivan cada año con más ahínco la dedicación de los autores y que éstos podían llegar a obtener una media de ingresos muy superior a la de los salarios que reciben los obreros y los funcionarios de la época. Lo que sí parece evidente es el interés de editores y empresas por captar la dedicación productiva de escritores prestigiados; en 1847, Ángel Fernández de los Ríos reclama a Navarro Villoslada capítulos de la novela *El caballero sin nombre* que han de publicarse en *El Siglo Pintoresco*.⁴² Casi veinte años más tarde, *El Fénix* publica la noticia-reclamo sobre la cesión que Pilar Sinués ha hecho de sus novelas para los lectores de este periódico.⁴³ Todavía en 1876 podemos leer gacetillas publicitarias de idéntica intención: «La casa editorial de los hijos de Cruz ha celebrado un contrato con el novelista Antonio de San Martín a fin de que escriba para dicha casa

38. J. M. Andueza, «El escritor público», en *Los españoles pintados por sí mismos*, I, pp. 209 ss.

39. Benito Hortelano, *Memorias de ...*, Espasa Calpe, Madrid, 1936, p. 96. En *Revista de Occidente*, 1.ª época (febrero 1936), se publicó un anticipo de este libro, sumamente valioso para el conocimiento de las interioridades de las empresas editoriales madrileñas de los años de mitad de siglo.

40. J. Nombela, *op. cit.*, III, p. 322.

41. L. Monguió, art. cit., p. 115.

42. Cartas publicadas por José Simón Díaz en su estudio preliminar al Índice del *Semanario Pintoresco Español*, CSIC, Madrid, 1946, pp. xxxiii-xxxvi.

43. *El Fénix* (8 enero 1858).

sus novelas por entregas». En cualquier caso, los ingresos semanales de los autores dedicados a la industria de las entregas anterior a 1870 puede cifrarse alrededor de los 1.000 reales.⁴⁴

Los escritores de la generación realista llegaron a consolidar la situación económica de los autores por entregas; un poeta como Núñez de Arce alardeaba de unas ganancias mensuales entre los 5.000 y 6.000 reales;⁴⁵ un novelista como Galdós configuró definitivamente un mercado lector que le permitía vivir íntegramente del producto de su pluma. Si a esta evolución del mercado editorial se añade el nuevo impulso dado por las empresas editoriales de fin de siglo se comprende que, como ha escrito R. Pérez de la Dehesa, «los comienzos de los escritores de la generación del 98 fueran mucho más fáciles que lo hubieran sido unas décadas atrás».⁴⁶

LA DISTRIBUCIÓN DE LAS NOVELAS POPULARES

Como sabemos, la novela popular aparece bajo las tres formas de volumen encuadernado, entrega de cuadernillos y «folletín» de los periódicos. La distribución y éxito de estos últimos están totalmente vinculados a los del propio periódico, puesto que las «Bibliotecas» denominadas con el mismo título de los periódicos —de *El Heraldo*, de *El Español*, del *Clamor Público*, de la *Correspondencia de España*, etc.— hemos de suponer que son posteriores encuadernaciones de las novelas publicadas en el «folletín».

44. *La Correspondencia de España* (17 diciembre 1876). Apoyándose en el testimonio de Nombela, Jean-François Botrel («La novela por entregas: unidad de creación y consumo», n. 75) alude a la citada cantidad. Sabemos, por otra parte, que el poeta Zorrilla contrató con el editor Gullón el poema *María* por 32.000 reales, que habría de percibir el escritor a lo largo de seis meses (cf. Narciso Alonso Cortés, *Zorrilla. Su vida y sus obras*, Valladolid, 1942, pp. 444-445).

45. Antonio Regalado, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española*, 1868-1912, Insula, Madrid, 1966, p. 266.

46. Rafael Pérez de la Dehesa, «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», en *Revista de Occidente*, n.º 71 (febrero 1969), pp. 217-218. Para noticias sobre ingresos económicos de los escritores debe consultarse también: José León Pagano, *Al través de la España literaria*, 2 vols., Barcelona, 1902 y Pío Baroja, *El oficio de escritor de libros no puede subsistir en España*, en *Obras completas*, VIII, p. 934.

La distribución de los cuadernillos y de los volúmenes se efectuaba bien a través del canal habitual en la venta de libros —las librerías—, bien por medio de la agilización del sistema de suscripciones que, como se ha visto en el capítulo 2, existía ya con anterioridad a los años del Romanticismo. La captación de suscriptores se hacía mediante el reparto de prospectos anunciadores, mediante anuncios fijados en las paredes o a través de la publicidad incluida en los periódicos. Si la empresa editorial guardaba un mínimo de organización comercial, los suscriptores de una obra se convertían en hipotéticos clientes de las próximas.⁴⁷

La publicidad de las novelas no se basaba exclusivamente en la ponderación de sus cualidades literarias sino también en las facilidades económicas que las editoriales ofrecían a sus suscriptores habituales. No era infrecuente, por ejemplo, que a la edición de lujo de una novela siguiera otra de precio más asequible. Así a la edición de lujo de *María* de Ayguals —dos reales en Madrid, dos y medio en provincias— sigue una edición «económica» a razón de un real la entrega. Incluso —según los anuncios— los precios iniciales de la suscripción sólo se mantenían para los clientes de primera hora. *El Dómine Lucas* —revista de la Sociedad que dirige Ayguals— especula con esta última posibilidad; el precio de suscripción inicial —10 reales al año— sólo se mantendría para los que se apresuraran a renovar su abono a la suscripción, según leemos en unos versillos del n.º 3 (1 junio):

Para pagar solo Diez
no hay que dormirse en las pajas,
pues estoy hasta la nuez
de quejas y de rebajas;
y el que por indiferencia
no se suscriba muy pronto
se va a quedar como tonto
a la luna de Valencia.

47. Recuérdese la aventura del editor Hortelano, *Memorias*, p. 123) desposeído de su lista de suscriptores por un desleal colaborador. Un anuncio de *El Dómine Lucas* indica que «los señores suscriptores recibirán gratis por suplemento del DÓMINE LUCAS todos los prospectos de las nuevas publicaciones que haga la SOCIEDAD LITERARIA».

La publicidad de las empresas aludía también a los regalos a que serían acreedores los suscriptores de la obra completa. Los regalos solían ser las cubiertas de la obra, los grabados fuera del texto o los primeros cuadernos de otra publicación, sistema este último con el que se aseguraba hábilmente la continuidad del mercado.⁴⁸ Los suscriptores a la edición de lujo de *María* recibirían al fin de cada tomo «una elegante cubierta en papel oro, y al fin de la obra, el retrato del autor».⁴⁹

El interés de los editores en disponer de un capital inicial que les asegurase la venta de la obra les lleva o a exigir el pago adelantado o a proponer rebajas y descuentos a los clientes madrugadores. Ésta es la segunda fórmula de venta que parece más frecuente. *El cancionero del pueblo* (seis tomos) costaba 8 reales por tomo en Madrid y 10 en provincias, pero para los suscriptores de la Sociedad Literaria el conjunto de la obra importaba 24 reales en Madrid y 30 en provincias «siempre que se adelante el importe de toda la obra»;⁵⁰ la misma editorial ofrece un *Ejercicio cotidiano y novísimo devocionario* por 24 reales en Madrid y 30 en provincias que, pasados tres meses, aumentará a 30 y 45 reales respectivamente.⁵¹ En el prospecto del *Panorama Español* leemos, sin embargo, que «no se paga por adelantado (en capitales) sino a la recogida de cada entrega».

Para la década de los cuarenta los precios de suscripción son muy variables según se trate de un tomo, de un cuadernillo (normalmente de 16 páginas, según los prospectos y los anuncios) o de una edición de lujo. En el Cuadro I puede verse una relación de precios para varios tomos: los precios oscilan entre cuatro y ocho reales y medio, fluctuación que se debe al lujo de la edición, al formato y al número de páginas. En el Cuadro II se recogen pre-

48. No he encontrado referencias a regalos que no estén relacionados con el mundo del libro. Zamora Vicente (*Valle Inclán, novelista por entregas*, p. 30) recuerda que en sus años juveniles «las mujeres de la casa coleccionaban ávidamente los cupones de las portadillas de novelas de Blasco Ibáñez, Luis de Val, Barrionuevo, Salazar..., que se canjearan en el local de la editora, al terminarse el inacabable latazo, por un regalo muy significativo, meditado en largas vigiliass sobre el catálogo con dibujos y fotografías [...]».

49. *El Dómine Lucas*, n.º 19, (1 octubre 1845).

50. *Ibid.*, n.º 6.

51. *Ibid.*, p. 31.

CUADRO I

Año	Título	Autor	Precio (en reales)		Fuente
			Madrid	Provincias	
1844	<i>El cancionero del pueblo</i>	Ayguals y Villergas	8	10	<i>El Dómine Lucas</i> , n.º 6
1844	<i>El Comendador de Malta</i>	Sue (trad. de J. de Capua)	4	5	<i>El Dómine Lucas</i> , n.º 6
1844	<i>Famoso litigio</i>	Bernat Baldoví	6	7	<i>El Dómine Lucas</i> , n.º 7
1845	<i>La criolla y los jesuitas</i>	Robello y Vasconi	4	5	<i>El Dómine Lucas</i> , n.º 19
1845	<i>Los siete pecados</i>	Sue (trad. de Ayguals)	4	5	<i>El Dómine Lucas</i> , n.º 21
1845	<i>El pilluelo de Madrid</i>	García Tejero	5	6	Advertencia del t. I
1852	<i>Historia político-administrativa de Mendizábal</i>	García Tejero	8 ½		AHN, Consejos, leg. 11312 (I)

CUADRO II

Año	Título	Autor	Madrid Provincias		Fuente
			Precio (en reales)		
1842	<i>Panorama español</i>	(Anónimo)	6	7	Prospecto (AHN)
1845	<i>Mil y una noches españolas</i>	Varios	2	2½	<i>El Dómine Lucas</i> , n.º 19
1845-1846	<i>María o la hija de un jornalero</i> (ed. de lujo)	Ayguals	2	2½	<i>El Dómine Lucas</i> , n.º 19
1846-1847	<i>La marquesa de Bellaflor</i>	Ayguals	{ 2 1	2½ 1	Prospecto (ejemplar en la Biblioteca Nacional)
1847	<i>María...</i> (ed. económica)	Ayguals	1	1	Prospecto (ejemplar en la Biblioteca Nacional)
1859	<i>Lujo y miseria</i>	M. A. Stephens (trad.)	1	1	Prospecto (encuadernado en el ejemplar de <i>La justicia divina</i> del British Museum)
1859	<i>Las víctimas del poderoso</i>	(trad.)	1	1	
1859	<i>Leonor Pacheco</i>	(trad.)	1	1	
1860	<i>Los misterios del Saladero</i>	C. Tresserra	1	1	Prospecto (encuadernado con la novela en el ejemplar del British Museum)

cios de algunas entregas donde es posible observar una tendencia a la disminución del precio y a la fijación en un real, precio propuesto por Ferreras⁵² y que, probablemente, corresponde a las entregas posteriores a 1870, según la plausible observación de J.-F. Botrel.⁵³ La periodicidad de la aparición tendía a ser semanal, aunque podía ser quincenal. El éxito de una edición de lujo podía dar lugar a otra edición de carácter «económico», con las correspondientes variaciones de precios (Cuadro II), variaciones que se anunciaban en los periódicos, como es el caso de las *Memorias de un hechicero* de Tárrago, cuyo precio —según *La España* (23 septiembre 1863)— oscilaría «por entregas entre 50 y 60 reales, mientras el tomo podría importar de 24 a 28».

La duplicidad de publicación volumen/folletín del periódico se da todavía en los años posteriores a 1870; en el *Periódico Para Todos* se publican novelas cuya edición en volumen independiente se anuncia en nota a pie de página (*Los pordioseros de frac* de la «Baronesa de Wilson» y *El rigor de las desdichas* de Antonio de San Martín, en 1875; *Aventuras de tres mujeres* de Fernando Costa, en 1877).

Los impresos del XIX llegaban a las bibliotecas de centros públicos o de sociedades. El estado de las bibliotecas públicas no parece que fuera muy halagüeño en lo que se refiere al número de volúmenes y a las facilidades de consulta.⁵⁴ Quizá las bibliotecas de sociedades privadas, especialmente las constituidas por agrupaciones obreras y artesanas, como la madrileña Fomento de las Artes o las barcelonesas Orfeón de Clavé y Ateneo Catalán de la Clase Obrera,⁵⁵ pusieran al alcance de sus miembros algunas novelas de las que se iban publicando. Las autoridades gubernativas, en ocasiones, adoptan medidas simbólicas como la del general Serrano que ordena la publicación en la *Gaceta* de una memoria

52. Ferreras, *La novela por entregas*, p. 246.

53. Jean-François Botrel, «La novela por entregas...», n. 124.

54. Fernando Garrido, *La España contemporánea. Sus progresos morales y materiales en el siglo XIX*, 2 vols., Salvador Manero, Barcelona, 1865, p. 988.

55. C. E. Lida, «Educación anarquista en la España del ochocientos», en *Revista de Occidente*, n.º 97, pp. 33-48; M. Tufiño de Lara, *El movimiento obrero en la historia de España*, Taurus, Madrid, 1972.

sobre bibliotecas populares escrita por don Felipe Picatoste.⁵⁶ Aunque probablemente el servicio público que más hizo por la difusión de la lectura fuera la entidad mercantil conocida como «gabinete de lecturas».

Los «gabinetes de lecturas», según los datos que poseemos de su funcionamiento, no eran bibliotecas públicas sino establecimientos comerciales; no son

lugares donde se va a leer, sino depósitos de libros que pueden ser alquilados para leerlos fuera de dichos locales. La resistencia de las gentes a cumplir reglamentos, lo perdedizo que suelen ser los libros, la diferencia de criterio entre propietario y suscriptores sobre el estado en que son devueltas las obras y diversas causas que sería prolijo enumerar, han solido dificultar la perduración de semejantes establecimientos.⁵⁷

Estos gabinetes son el precedente de las bibliotecas públicas que después instalaría el gobierno. Los libreros Mallen, Salvá y Cía. establecieron su casa en Valencia, donde abrieron uno de los primeros gabinetes de lectura de España. Allí los lectores podían obtener libros en préstamo todos los días laborables, menos de una a dos, hora en que estaba cerrada la tienda.⁵⁸ De 1817 a 1820 estos libreros publicaron catálogos de las obras de que disponían. Otros «gabinetes» de primera hora son la «librería circulatoria o gabinete literario» que Cabrerizo instala en la misma ciudad en 1813, así como el posterior del librero Faulí. En Barcelona el primer gabinete lo instaló Gorchs, en 1823; diez años más tarde abre otro Bergnes de las Casas en una de las salas de la redacción de *El Vapor*.⁵⁹ En Madrid, las noticias relevantes sobre el funcionamiento de estos establecimientos corresponden a los años 1830-1845.⁶⁰

56. *La Iberia* (5 julio 1870).

57. F. Almela y Vives, *El editor don Mariano de Cabrerizo*, CSIC, Valencia, 1949, pp. 187-195.

58. A. Rodríguez Moñino, *Historia de los catálogos de librería españoles*, pp. 75 ss.

59. Pedro Bohigas, *op. cit.*, pp. 303 ss; Santiago Olives y Canals, *Bergnes de las Casas. Helenista y editor, 1801-1879*, prólogo de Jorge Rubió y Balaguer, CSIC, Barcelona, 1947.

60. *Madrid en sus diarios*, CSIC, Madrid, I, 1961, pp. 135-140.

El 28 de enero de 1833 el francés Casimiro Monier solicita autorización para importar en su «gabinete literario» los diarios franceses «de ciencias y artes que se reputan los más útiles y necesarios»; la dirección de Correos se opone a la idea de Monier, pero el librero consigue sacar adelante su plan.⁶¹ El mismo año, Francisco Pritz solicita autorización para abrir al público un gabinete de lectura. Los escritos de solicitud suscritos por Monier insisten en la utilidad pública, de orden científico-técnico y social, que reportará a las provincias del interior y «a todas las clases de la sociedad» la disponibilidad de las publicaciones extranjeras. Para años posteriores las noticias de prensa recogen información sobre librerías y venta de libros,⁶² hasta el punto de que son comentadas como novedosas la apertura de una librería en la estación de ferrocarril de Madrid a Alicante.⁶³ Los gabinetes de lectura se instalaron también en otras localidades.⁶⁴

La venta individual de libros se realizaba a través de las librerías, de las que los editores suelen dar relación en sus catálogos o en los prospectos anunciadores. Cabrerizo daba la lista de su red de librerías en casi todos los volúmenes de su fondo editorial.⁶⁵ Las suscripciones a las publicaciones por entregas y a los periódicos se efectuaban en las librerías y también en los *puntos de suscripción*, especie de agencias distribuidoras de fondos editoriales. Parecida función desempeñaban, en las grandes ciudades, los repartidores. Los suscriptores que vivían en localidades distintas al lugar de impresión recibían sus entregas por medio del servicio de correos, por lo que se explica el doble precio con que eran anunciadas todas las publicaciones. Según *El Dómine Lucas* (1 junio 1844) «más de mil números de este periódico nos reclaman nuestros suscriptores, después de habérselo dirigido con la mayor

61. Del gabinete de Monier informa ampliamente Rodríguez Moñino, *Historia de los catálogos españoles*, pp. 92-93; para las solicitudes de Monier y Pritz, véase AHN, Consejos, leg. 11321.

62. Cf. los otros cuatro volúmenes de *Madrid en sus diarios*.

63. *La Discusión* (26 enero 1858).

64. «En Vinaroz, villa que se ha distinguido siempre por su ilustración, acaba de establecerse un gabinete de lectura, donde se reúne la juventud» (*El Dómine Lucas*, 1 agosto 1844).

65. Cf. Almela y Vives, *op. cit.*, pp. 242-243.

prontitud. Esto quiere decir que se han extraviado en correos». La circulación de los impresos por correo llegó a ser obligatoria,⁶⁶ pues se llegó a prohibir que los periódicos fuesen transportados a provincias por conductores particulares.⁶⁷ Fernando Garrido calculaba⁶⁸ que entre 1857 y 1863 la mitad de los papeles impresos en España circularon por correo.

EL PÚBLICO LECTOR

La novela, desde sus orígenes,⁶⁹ es el género literario popular por excelencia, lo que quiere decir que los volúmenes de novelas son muy abundantes y que, por tanto, llegan a gran número de lectores.⁷⁰

Se hace muy difícil calcular el número de lectores de las novelas del XIX y la clase social a la que pertenecían. Carecemos de estudios como los dedicados a los lectores de Dickens en la Inglaterra del XIX,⁷¹ porque, entre otros motivos, no disponemos aún de noticias sistematizadas sobre el volumen de producción bibliográfica de las editoriales de la época. Lo más que llegamos a saber sobre esta última cuestión es el total de volúmenes vendidos o impresos de alguna obra que tuvo singular fortuna, como la traducción de *La medicina curativa* de Le Roy, editada por Cabrerizo en 1828 y de la que llegaron a venderse —según Cabrerizo— 46.000 ejemplares, éxito sin precedentes en la librería española «si se exceptúa el que obtuvo muchos años antes la obra del Evangelio en triunfo, escrita por el célebre Olavide, de la cual sólo en España se hicieron 18 ediciones en poco tiempo».⁷² *El Dómine*

66. Montesinos, *Introducción a una historia*, p. 98, n. 271, recuerda que en 1853 las Cortes españolas discuten un proyecto de tarifas postales para impresos.

67. AHN, Consejos, leg. 11317 (I).

68. Fernando Garrido, *op. cit.*, p. 854.

69. Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Istmo, Madrid, 1972.

70. Ver las observaciones y cálculos sobre posibles lectores que realiza Jean-François Botrel, «La novela por entregas...», pp. 132 ss.

71. G. H. Ford, *Dickens and his readers*, Princeton, 1955.

72. Mariano Cabrerizo, *Memorias de mis vicisitudes políticas desde 1820 a 1836...*, Valencia, 1854, pp. 136-137.

Lucas, en 1844 (p. 54), anuncia que 4.000 suscriptores esperan las entregas de la traducción del tomo segundo de *El judío errante*. Según Garrido, a partir de 1848 se multiplica la edición de libros como efecto de las publicaciones por entregas.⁷³ En 1846, la imprenta de Mellado había sacado a la calle 155.000 volúmenes.⁷⁴ La edición en volumen de *Luisa* de Fernández y González (publicada en 1857 en el folletín de *La Discusión*) sumó 200.000 ejemplares y del *Hernán Cortés* de Nombela se tiraron 25.000.⁷⁵ Las editoriales de Barcelona, durante el primer semestre de 1863, publicaron 67 obras con un total de 85 volúmenes;⁷⁶ *El Diario de un testigo...* de Alarcón (1859) contó con 50.00 ejemplares impresos por Gaspar y Roig. Pero las grandes cifras de venta sólo se estabilizan a partir de 1870, merced al éxito espectacular de Galdós quien, en treinta y cinco años de producción, llegó a vender la suma de dos millones de volúmenes de sus obras.⁷⁷ En resumen, éxitos aislados de ventas y estabilización del número medio de lectores antes de 1870; incremento del mercado en el último cuarto del siglo.⁷⁸

En el supuesto de que pudiéramos disponer de una completa información sobre las cifras de novelas impresas en el XIX y de las redes de venta y distribución, todavía se nos escaparían muchos lectores por los intersticios de las estadísticas. La actividad lectora, en su dimensión personal y recreadora, se resiste a la manipulación

73. Fernando Garrido, *op. cit.*, p. 982.

74. *El Heraldo* (10 julio 1847).

75. J. Nombela, *Impresiones y recuerdos*, III, p. 356.

76. Según comunicación del gobernador al ministro de la Gobernación (AHN, Consejos, leg. 11316).

77. Luis Monguió, *art. cit.*, pp. 122-123. Otro dato sobre el incremento de las impresiones, en gacetilla de *La Correspondencia de España* (7 agosto 1875): «Los impresores de esta capital, señores Iglesias y García, han comprado al célebre astrónomo Sr. Yagüe la propiedad de su almanaque para el año próximo, del que prometen tirar más de 500.000 ejemplares».

78. «Clarín», en el Prólogo a sus *Folletos literarios* (1886), escribe: «No se puede asegurar que las letras españolas valgan hoy más que hace veinte años, y también sería aventurado sostener que valen menos; pero sí me parece indudable que ahora hay más público que entonces para la literatura; que se escribe más y lee más; que interesan a muchos españoles asuntos de arte que no ha mucho preocupaban sólo a pocos».

cuantofrénica y a las interpretaciones unilaterales. Por esta razón afirmar que «sólo el lector que no puede pagar un libro entero compra entregas»⁷⁹ supone una interpretación lejana a la realidad de los hechos. En primer lugar, porque no solamente lee la novela la persona que la adquiere; recuérdese que Pedro Antonio de Alarcón apuntaba que eran muchos los lectores que leían un mismo libro porque éste pasaba de mano en mano;⁸⁰ en segundo lugar, porque el consumo de la literatura popular implica la lectura pública en microgrupos —especialmente en los ambientes rurales— cuya audiencia y área de difusión es imposible valorar hoy en su exacta proporción; en último término, porque, como se verá más adelante, la situación económica y cultural de la mayor proporción de los españoles del XIX delimitaba un mercado lector de netas características burguesas o para-burguesas.

Sabemos de la gran afición a los folletines por parte de algunos personajes históricos o novelescos. Estos personajes, en su adscripción social, se circunscriben a las clases dirigente, a la burguesía o a la mesocracia urbana. De Ríos Rosas recuerda Nombela,

que tenía un debilidad que me confesó. Las novelas de Dumas padre y de Eugenio Sue, de Montepín y Gaboriau, éstas con los crímenes difíciles de descubrir que narraba sin perdonar los más espeluznantes detalles y aquéllas con las aventuras extraordinarias que entretenían y fascinaban al lector, le interesaban hasta el punto de no perderse un solo folletín de los que publicaba *La Correspondencia*, cuyo propietario, D. Manuel María Santana, gran conocedor del público sabía elegirlos a maravilla.⁸¹

O'Donnell es presentado por Galdós enfrascado en la lectura de un folletín de Saint-Hilaire cuando es requerida su presencia desde Palacio para la resolución de una crisis ministerial.⁸² La reina Isabel II también frecuentaba estas lecturas:

79. Ferreras, *La novela por entregas*, p. 24.

80. Cit. por Montesinos, *Introducción a una historia...*, p. 121, n. 310.

81. Nombela, *Impresiones y recuerdos*, III, pp. 296-298.

82. O'Donnell, cap. XII.

cuando se prohibió en España la lectura del *Judío errante* y *Los misterios de París*, al día siguiente de haber firmado el decreto que sus ministros la presentaron, a petición de los obispos, encargó a mi prima (la camarista Pepita) la comprara estas obras, las que leyó con no poco gusto, riéndose no poco de sus ministros por haber dado oídos a los obispos para esta prohibición, que ella, en su conciencia no creía justa.⁸³

La galería de personajes galdosianos es pródiga en aficionados a los folletines. Recuérdense la Isidora Rufete, el don José Ido del Sagrario, la Obdulia y el Ponte de los que se habló anteriormente, y a los que hay que añadir la criada Obdulia (*Amadeo I*, cap. III), el capitán Tolomín (*Los duendes de la camarilla*), el Alarcón de *Aita Tettauén*. No menos frecuente es la afición en los personajes de Baroja y Valle Inclán. Baroja evoca la figura de su tía Cesárea a quien entusiasmaban los folletines⁸⁴ y a la abuela de Silvestre Paradox inclinada también a la misma afición. El don Juan de Borbón de Valle «copiaba el estilo de los folletines» y podía definir su situación con frase tan lapidaria como «mi caso es una novela de Eugenio Sue»;⁸⁵ doña Gonzalita era dama en quien

la efusión y las lágrimas patrióticas que correspondían por huérfana de militar, recalaban siempre en una nota romántica, amorosa y tierna. Había nacido el mismo día que Doña Isabel. Le gustaban las batas sueltas, los loros y las habaneras. Lloraba leyendo los folletines, y tenía que tomar agua de azahar.⁸⁶

De una observación de Fernando Garrido acerca de la extensión del número de lectores a raíz de la divulgación del procedimiento de las entregas⁸⁷ y de algunos juicios de la crítica conservadora

83. Hortelano, *op. cit.*, p. 141.

84. *Obras completas*, VII, p. 526.

85. *Viva mi dueño*, col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, p. 246.

86. *La corte de los milagros*, col. Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, p. 223.

87. Escribe Fernando Garrido: «La industria en esto [el mecanismo de las entregas] se ha servido a sí propia, prestando un utilísimo servicio a los autores y al público, y en particular a las clases medias y pobres, a las que ha facilitado la lectura que antes fue privilegio de ricos» (*op. cit.*, II, p. 982). Un texto galdosiano

o académica⁸⁸ se puede llegar a la conclusión de que los únicos destinatarios y lectores de la novela de folletín eran las clases proletarias y las gentes iletradas. Y nada menos alejado de la realidad histórica porque, aparte los datos anecdóticos que sustentan la mentada hipótesis,⁸⁹ en el fenómeno del consumo novelesco del XIX se opera un fenómeno que Montesinos ha descrito acertadamente como el cenit de la máxima popularidad de la novela, popularidad que «como la del teatro en el siglo XVII, consistió en ser gustada por igual de altos y bajos, literalmente de *todo el mundo*».⁹⁰ Pero debemos quizá restringir el alcance de esta afirmación a los grupos burgueses y proletarios de los grandes núcleos de población, ya que el índice de analfabetismo español del XIX era pavoroso.

Fernando Garrido resume en un expresivo cuadro el estado de instrucción de los españoles en 1860 (según el censo del mismo año):

coincidente con el de Fernando Garrido es el pasaje de *La revolución de julio* (cap. XXVIII) en que José García Fajardo pasa ante el pueblo revolucionario como reportero de los acontecimientos que se están viviendo: «Ya leeremos todo lo que Vucencia escriba de este sufrido pueblo..., y si salen esas historias por entregas, a cuartillo de real, los pobres podremos comprarlas. —Yo —declaró un ciudadano que a nuestro grupo se acercó fusil al hombro—, me quitaré el pan de la boca para tener en casa esa historia y leérmela de corrido...».

88. Amador de los Ríos en 1839 aconsejaba en carta a Cañete que «las materias que ocupen las columnas de la *Aureola* sean más variadas y de más interés, no escaseando las novelitas históricas que lee el ignorante con gusto y diversión y el entendido mira como el producto de una imaginación brillante [...]» (*Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, XI, 1929). Para el P. Blanco García los lectores de la novela popular son «artesanos, costureras y demás clases de la plebe iletrada» (*La literatura española en el siglo XIX*, I, p. 383).

89. En los ejemplares del *Periódico Para Todos* que se conserva en la Hemeroteca Municipal de Madrid se encuentran varios indicadores de lectura o notas olvidadas de los lectores de la época. Entre estas señales proporcionan alguna información sobre los lectores las siguientes: una tarjeta de visita de un don Ramón Velasco Díez (doctor en Medicina y Cirugía, Medina del Campo); una citación de la Escuela Central de Tiro sobre libramientos puestos al cobro; varios vales de salida de la madrileña fábrica de ladrillos de Isabel Hernanz. Un análisis detenido de testamentos conservados en los Archivos de Protocolos arrojaría más luz sobre la condición social de los propietarios de estas novelas.

90. Montesinos, *Introducción a una historia...*, p. 133.

	Varones	Hembras	Total
Sabían leer y escribir	2.414.015	715.906	3.129.921
Sabían sólo leer	316.557	389.221	705.778
No sabían ni leer ni escribir	5.034.545	6.802.846	11.837.391
Sin clasificación	391		391
TOTAL	7.765.508	7.907.973	15.673.481

Y comenta seguidamente: «sólo 31 de cada 100 españoles sabían leer y escribir. Sólo 10 de cada 100 españoles eran capaces de escribir su nombre. ¡Sólo uno de cada cinco habitantes de España tenía alguna instrucción en 1860 [...]! En Madrid saben leer y escribir uno de cada dos habitantes».⁹¹ La segunda enseñanza no llegaba al 0,2 por ciento de la población y la universitaria al 0,1.⁹² En 1877 la situación no parece haber mejorado, pues el censo de este año «revela el carácter mayoritario de quienes no saben leer ni escribir y la discriminación educativa de las mujeres, por cuanto frente al 62,7 por ciento de los hombres, el 81 por ciento de las mujeres se encuentran en esta condición».⁹³ Un ensayista del *regeneracionismo*, en 1900, hablaba aún de la existencia de doce millones de analfabetos.⁹⁴ En este contexto de analfabetismo juega una función singular la lectura y comentario públicos de los textos impresos. En 1834 (19 de octubre) el gobernador de Huelva publicaba un edicto en el que ordenaba que todos los días de fiesta

se franqueen y pongan al público en las casas capitulares los periódicos que el Ayuntamiento haya recibido en la semana, para que *sus vecinos concurran a leerlos y a oírlos leer, y se hable entre todos de las noticias y disposiciones* que contengan del gobierno y de las sesiones de Cortes [...].⁹⁵

91. F. Garrido, *op. cit.*, I, pp. 522-523. Juan Beneyto (*Historia social de España y de Hispanoamérica*, Aguilar, Madrid, 1961), usa la misma fuente. Cf. C. A. M. Hennessy, *The federal Republic in Spain*, Oxford, 1962.

92. Miguel Artola, *La burguesía revolucionaria (1808-1869)*, Alianza-Alfaguara, Madrid, 1973, p. 80.

93. *Ibid.*, p. 281.

94. Luis Morote, *La moral de derrota*, 1900, p. 692.

95. AHN, Consejos, leg. 11319.

Una posible antología de textos documentadores de esta práctica podría ilustrar la realidad de un fenómeno de *comunicación*, tan difícil de medir *ex post facto*.

La capacidad adquisitiva de los trabajadores del campo y de la ciudad sufre alteraciones a lo largo del siglo, a tenor de las oscilaciones impuestas por la oferta-demanda del mercado laboral y de los índices de precios. Estos últimos, en los veinticinco años que van desde 1850 a 1875, siguen la vertiente alcista del índice internacional de precios, formando la rama ascendente de la onda larga que abarca la segunda mitad del siglo XIX.⁹⁶ Los años del reinado de Isabel II ven la sucesión, a partir de 1837, de crisis económicas decenales con el consiguiente reflejo en el mercado de las subsistencias, situación reflejada con fuerza peculiar por Martín Merino cuando denunciaba que «el engrandecimiento del real Palacio se intentó en ocasión tan apurada, que la mayor parte del pueblo cenaba pan seco, y no alcanzaba el jornal a los artesanos para comprar carbón, para calentar un poco de agua y hacer unas sopas de ajo».⁹⁷

A pesar de la complejidad de los datos que sobre precios y salarios poseemos, la investigación histórica más reciente ha llegado a establecer el nivel de capacidad adquisitiva para casos medios hipotéticos. Para 1859 un sueldo de 15 reales semanales

era un sueldo que permitía, con los equilibrios que se hacen a diario en miles de hogares, afrontar las necesidades de cada día; un sueldo menor era un certificado de angustia cotidiana. El descenso de salarios de 1866, precisamente cuando empieza a hervir la crisis final, debió de provocar muchos insomnios y muchas inquietudes, que no suelen estamparse ni en las crónicas ni en las estadísticas.⁹⁸

96. Juan Sardá, *La política monetaria y las fluctuaciones de la economía española en el siglo XIX*, CSIC, Madrid, 1948, pp. 311-312.

97. Martín Merino, «Filosofía político-moral. La conciencia: discurso de oposición al partido de Narváez para la próxima legislatura», en A. Fernández de los Ríos, *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo XIX*, II, p. 265.

98. Antonio Fernández, *El abastecimiento de Madrid en el reinado de Isabel II*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1971, pp. 157-163.

Precaria situación que, con pequeñas correcciones, parece mantenerse a lo largo del siglo y que explica el que tanto la adquisición de un volumen como la suscripción a las publicaciones por entregas fuese un gasto desequilibrador de los ajustados presupuestos familiares.

Ante el apresurado resumen de los dos hechos fundamentales a que acabo de aludir —escaso nivel de instrucción y limitada capacidad adquisitiva del proletariado, en su sentido más amplio— cabe la seria duda de si fueron realmente las clases proletarias las consumidoras masivas de la novela de folletín. Esta misma duda se planteaban críticos de la época, como Rodríguez Correa,⁹⁹ y recientemente estudiosos de la escuela de Robert Escarpit.¹⁰⁰

En el estado actual de conocimientos de la sociología lectora del XIX tenemos que seguir manejando afirmaciones generales: la mayor parte del país no leía nada; los grupos lectores se concentraban en los núcleos urbanos y pertenecían a la burguesía —desde sus sectores más brillantes hasta los más deprimidos— o a grupos minoritarios del artesanado y los proletarios. Pero tenemos que pensar también que la comunicación interpersonal o en microgrupos —lo que se contaba, lo que se leía en voz alta—, tan característica como medio de propagación de la literatura popular de tipo tradicional, tuvo que representar un papel importante en la transmisión de las informaciones y los contenidos de la novela de folletín. Y esta vía de comunicación es difícilmente mensurable.

99. Ramón Rodríguez Correa, «Noticias literarias», en *Revista de España*, n.º 36 (1873), p. 509.

100. Nicole Robine, «La lectura», en el libro colectivo dirigido por Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Flammarion, París, 1970, pp. 220-244.

Capítulo 5

CÓDIGOS NARRATIVOS DE LA NOVELA POPULAR ANTERIOR A 1870.

LA IMAGEN DE LA SOCIEDAD

PRECISIONES METODOLÓGICAS

Las aproximaciones sociológicas del capítulo anterior nos permiten pensar en dos categorías de lectores de novelas durante el siglo XIX: público uniforme antes de 1870, diversificación por grupos culturales a partir de ese momento. Lo cual no quiere decir que, por un automatismo instantáneo, se diferenciases radicalmente los universos de la narrativa popular y de la novela «literaria» pues, como veremos más tarde, las contaminaciones entre ambas áreas se siguen produciendo en las obras de los novelistas de mayor voluntad de estilo en el último cuarto de siglo.

Identifico toda la producción narrativa anterior a 1870 bajo la denominación de «novela popular» porque no sólo lo autoriza la infraestructura sociológica que le sirve de soporte, sino también porque, desde el punto de vista de la valoración crítico-literaria, se nos presenta como un bloque homogéneo en el que los rasgos de creación individual escasamente sirven para anular la impresión de uniformidad, de estructuras repetidas, que se reiteran de modo infatigable.

Por otro lado, ya hemos visto cómo los canales de producción y de distribución —anteriores a 1870— apenas si permiten establecer la distinción entre una producción «artística» y otra dedi-

cada a la satisfacción indiscriminada de las apetencias de un público innumerable. La mayor parte de las novelas, desde las Colecciones de los editores más antiguos hasta los «folletines» y las «entregas», utilizan canales de propaganda, distribución y venta en gran medida paralelos a los de la literatura popular de tipo tradicional. El texto de las novelas se proponía —aunque desde distintos puntos de vista— la doble finalidad de entretener y enseñar. La originalidad, la observación inteligente de la realidad, la utilización de un vehículo expresivo flexible y creador, la invención de universos imaginarios con entidad personal, todo esto quedaba fuera de la voluntad de autores y editores. En cuanto a los *temas* o contenidos programáticos de las novelas —descontando la moda romántica de la narración histórico-arqueológica— predominaban las fidelidades a los temas de bandidos y valientes, a los hechos gloriosos de la historia bélica y política contemporáneas, a la crítica amable y doméstica de los usos y formas de comportamiento de la sociedad. Y para prolongar las analogías entre la novela anterior a 1870 y la literatura popular tradicional recordemos que los mecanismos operativos de ambos universos venían a ser también emparejables: exposición de ideas con las que se identificaban sectores determinados del público lector, reconstrucción de una imagen social que correspondía a la que los españoles tenían de la sociedad de su época, reproducción incesante de estructuras literarias estereotipadas.

El estudio de los textos literarios a partir de las clasificaciones temáticas tiene la validez de las primeras aproximaciones, puesto que en las caracterizaciones de amplio espectro se realiza una traición irrecuperable a la complejidad propia de cada obra literaria. De todas formas, dado que el objetivo de este trabajo se inscribe también en los aledaños de los panoramas de conjunto, tenemos que aceptar esta grave limitación de partida asumiendo todos los inconvenientes que conlleva un procedimiento de estas características. Así pues, y ante la inexistencia de estudios monográficos sobre *retóricas* particulares de novelas y novelistas, operamos sobre una muestra que intenta ser representativa, aunque en ningún caso exhaustiva.

La muestra a la que se aplica el análisis es, como toda selec-

ción, perfectamente criticable y susceptible de toda clase de mejoras. He procurado que en esta muestra de novelas se pusieran en juego los puntos de orientación más significativos que se deducen del caudal más numeroso al que apliqué un primer análisis: cronología, estilos lingüísticos, autores de mayor prestigio en la opinión de los críticos o de significación ideológica más acusada, temática —por muchas prevenciones que se tenga contra este criterio, aún se revela operativo— indicadora de las tendencias fundamentales. La muestra elegida sirve, en su totalidad, para una reconstrucción de la imagen que la sociedad española tenía de sí misma, y, en una versión más reducida, para el trazado de las estructuras narrativas que generan fórmulas estereotípicas de narración. He prescindido, en la confección de la muestra, de todas las novelas históricas situadas en momentos anteriores al siglo XIX a fin de que la autoimagen de la sociedad fuera lo más fiel posible a sus propios condicionamientos y características.

RELACIÓN DE NOVELAS ANALIZADAS ¹

1831. Juan Guillén y Leonardo García Carreño: *Lisardo de Monswill o los efectos del vicio*, novela original, Imp. de don Pedro Ximénez de Haro, Madrid, octubre de 1831, 138 pp. (*Lisardo*).
1838. Eugenio de Tapia: *Los cortesanos y la revolución*, novela original, I; Imp. de los Hijos de doña Catalina Piñuela, Madrid, calle del Amor de Dios n.º 7, VIII + 229 pp.; II: Imp. de Yenes, 201 pp. (*Cortesanos*).
1840. Miguel de los Santos Álvarez: *La protección de un sastre*, novela original, Imp. de D. N. Sanchiz, Madrid, calle de Jardines n.º 36, 175 pp. [Cito por la edic. mexicana Imp. de Boix, Besse-
rer y Comp., 1852, 74 pp.] (*Protección*).
1841. Gertrudis Gómez de Avellaneda: *Sab*, novela original, dedicada por la autora a su respetable amigo el señor don Alberto Lista, Imp. calle del Barco n.º 26, Madrid, 2 tomos. [No se conoce ejem-

1. Al final de cada una de estas fichas bibliográficas doy entre paréntesis el nombre simplificado de la novela con que es citada en los análisis de los apartados de este capítulo y los siguientes.

- plar, según Cotarelo, de esta edición. Cito por la edic. preparada por Carmen Bravo Villasanté, Anaya, Salamanca, 1970, 231 pp.] (*Sab*).
1844. Juan Martínez Villergas: *Los misterios de Madrid, Miscelánea de costumbres buenas y malas con viñetas y láminas a pedir de boca*, Manini, Imp. del Siglo, Madrid, 1844-1845, 3 tomos, 309, 319, 317 pp., respectivamente (*M. Madrid*).
1844. Luis Corsini y Fontaine: *El álbum del diablo o Las revelaciones*, Uzal y Aguirre Editores, Establ. Tipográf. calle de Jardines n.º 16, Madrid, 246 pp. (*Album*).
1844. Braulio Foz: *Vida de Pedro Saputo, natural de Almudévar, hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza. Sabia naturaleza su maestra*. Zaragoza, Imp. de Roque Gallifa, 351 pp. [Cito por la 5.ª edic., Laia, Barcelona, 1973, prólogo de Sergio Beser y estudio por Francisco Ynduráin, 445 pp.] (*Pedro Saputo*).
1845. Wenceslao Ayguals de Izco: *Maria o la hija de un jornalero*, Imp. de don Wenceslao de Izco, Madrid, calle de San Roque n.º 4, 1845-1846, 2 tomos, 444 y 412 pp., respectivamente (*María*).
1845. «Jamancio»: *Los misterios de Puerta de Tierra*, Cádiz, 1845-1846, 2 vols. (*Puerta de Tierra*).
1845. Ramón de Navarrete y Landa: *Madrid y nuestro siglo*. Imp. de la V. de Jordán e hijos, Madrid, 1845-1846, 4 tomos en dos vols. [en la Biblioteca Nacional de Madrid falta el tomo IV] (*Madrid*).
1846. Wenceslao Ayguals de Izco: *La marquesa de Bellaflor o El niño de la Inclusa, historia-novela*, Imp. W. Ayguals de Izco, Madrid, calle de San Roque n.º 4, 1846-1847, 2 tomos, 382 y 368 pp., respectivamente (*Marquesa*).
1846. Patricio de la Escosura: *El Patriarca del valle*, novela original, establecimiento tipográf. F. de P. Mellado, Gabinete literario, Madrid, calle del Príncipe n.º 25, 1846-1847, 2 tomos, 324 y 409 pp., respectivamente (*Patriarca*).
1847. José Riera y Comas: *Misterios de las sectas secretas o el francmasón proscrito. Novela histórica interesante por su plan y su objeto, adecuada a los sucesos políticos de estos tiempos en España. Obra original dividida en diez tomos. Vicegerente de la Propaganda Católica de España*, tipografía de Alberto Frexas, Barcelona, 1847-1851, 10 tomos en cinco vols., 427, 363, 428, 405, 421, 365, 388, 356, 424, 377 pp., respectivamente (*M. sectas*).

1848. Juan de Ariza: *Un viaje al infierno, novela original*, Imp. José María Alonso, Madrid, Salón del Prado n.º 8, 4 tomos en dos vols. [al ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid le falta el t. IV] (*Viaje*).
1849. Fernán Caballero: *La gaviota*, en *El Herald* [la primera edic. en vol. es de 1856. Cito por la edic. preparada por Julio Rodríguez-Luis, Labor, Barcelona, 1972, 480 pp.] (*Gaviota*).
1849. Fernán Caballero: *Elia o España treinta años ha*, en *La España* [cito por la edic. preparada por José F. Montesinos, Alianza, Madrid, 1968, 223 pp.] (*Elia*).
1849. Antonio Flores: *Fe, esperanza y caridad*, en *La Nación* [cito por la edic. de 1857, 2 vols., Mellado, Madrid] (*Fe*).
1851. Wenceslao Ayguals de Izco: *Pobres y ricos o la bruja de Madrid. Novela de costumbres sociales original*, Madrid, Imp. de don Wenceslao Ayguals de Izco, Madrid, 1849-1850, 2 vols., 541 y 477 pp., respectivamente [cito por la edic. prologada por Joaquim Marco, Táber, Barcelona, 1969, 854 pp.] (*Pobres*).
1851. Teodoro Guerrero: *Una historia del gran mundo. Novela original de costumbres contemporáneas*, F. de Serra y Madirolas, tip. de Cámara de SS.MM., Madrid, 194 pp. (*Gran Mundo*).
1857. Wenceslao Ayguals de Izco: *Los pobres de Madrid. Novela popular*. Imp. de Ayguals de Izco hermanos, Madrid, 476 pp. (*Pobres de Madrid*).
1858. Nicomedes Pastor Díaz: *De Villahermosa a la China. Coloquios de la vida íntima*, Imp. y estereotipia de M. Rivadeneira, Madrid, calle de la Madera baja n.º 8, 2 vols., XI + 330 y 348 pp., respectivamente [hay una edic. de la primera parte de 1845 que también se publicó en el «folletín» de *La Patria* en 1848; cf. E. Chao Espina, *Pastor Díaz dentro del Romanticismo*] (*Villahermosa*).
1858. Antonio García del Canto: *Misterios de Filipinas*, novela original, Imp. La Balear a cargo de Manuel López, Madrid, calle del Fomento n.º 10, 1858-1859, 2 vols., 327 y 314 pp., respectivamente (*M. de Filipinas*).
1859. Wenceslao Ayguals de Izco: *La justicia divina o el hijo del deshonor*, 2 vols., Madrid (*Justicia*).
1860. Ceferino Tresserra: *Los misterios del Saladero. Novela filosófico-social*, Imp. de El Porvenir, Barcelona, 1860, 956 pp. (*Saladero*).

1860. Antonio Altadill i Teixidó: *Barcelona y sus misterios*, Librería popular-económica, Madrid, 1860-1861, 2 vols., 637 y 429 pp., respectivamente [cito por la edic. prologada por Antonio Comas, Tàber, Barcelona, 1969, 991 pp.] (*Barcelona*).
1861. Francisco Álvarez Durán: *La mano negra de Sevilla*, 2.^a edic., Imp. de *El Clamor Público* a cargo de don Diego Navarro y Fernández, Madrid, Príncipe, 14 bajo, 2 vols., 299 y 362 pp., respectivamente (*Mano negra*).
1864. Enrique Pérez Escrich: *El cura de aldea* [cito por la 2.^a edic., Manini, Madrid, 1863, 2 vols., 560 y 592 pp., respectivamente] (*Cura*).
1865. María del Pilar Sinués: *Rosa*, novela original, 4.^a edic. aumentada, Establecimiento tipográfico de A. Moreno, Madrid, 177 pp. (*Rosa*).
1867. Manuel Fernández y González: *Luisa o el ángel de redención*, cuento, 2.^a edic., Miguel Prats, editor, Madrid, 1863-1864, 2 vols., 663 y 639 pp., respectivamente (*Luisa*).

INDIVIDUALIZACIÓN DE LOS PERSONAJES; SU FUNCIÓN DE SIGNO Y SÍMBOLO

Los personajes de las novelas analizadas tienen un relieve personal en cuanto sirven de sujetos a las *acciones*, ya que éstas, claro está, no podían ser impersonales. Ahora bien, la dimensión de lo que hoy entendemos por personaje novelesco es prácticamente inexistente. Al novelista le interesa en primer lugar la *acción* y, en un segundo plano muy disminuido, las caracterizaciones tipológicas; de los personajes sólo entrega la filiación y las señas exteriores de identidad, no su hacerse o deshacerse vital que no encontraremos hasta las novelas galdosianas.

De los personajes, por tanto, importan los nombres, utilizados en muchas ocasiones con la función simbólica que se había dado en los cuadros costumbristas.² La tendencia a la denominación

2. Sobre la tendencia a la nominación simbólica véase Rafael Benítez Claros, *Antonio Flores...*, p. 21, y José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio*.

simbólica se concentra en los personajes de la aristocracia y en los tipos populares. Encontramos un duque de la Azucena y una María, después marquesa de Bellaflor en Ayguals (desdoblamiento del nombre de la protagonista de los *Mystères* de Sue, *Fleur de Marie*), un marqués de la Fidelidad (*Escándalo*), una marquesa de Selva Real (*Madrid*), de la Calabaza (*M. Madrid*), un barón de la Celada (*Saladero*); entre los tipos populares, una Malalengua y un Bragazas (*Madrid*), una tía Sin Huesos, un peluquero Pelagatos, un Pelos-tuertos, un Matalobos (*M. Madrid*), un Barrabás (*Mano negra*), un Blas Estafa (*Puerta de Tierra*), un Simplicísimo, un capitán Trueno, un Cándido Visiones, un poeta Selva Umbria (*Cortesanos*). La edad sirve también como elemento definidor. Las protagonistas femeninas suelen ser jóvenes de 15 años: la marquesa de Siete Torres tiene quince (*Sectas*); «María apenas frisaría en sus doce navidades» (*María*). Los protagonistas masculinos, algo mayores que sus *partenaires*, cifran sus años en los veintitantos: don Luis, «un joven de poco más de veintitrés años de edad, buen mozo, rubio, ojos azules, color sano, rostro afable, vestido con extrema elegancia» (*María*); el marqués de Siete Torres tiene veintiocho. Las mujeres que han pasado de los treinta se consideran en el declive de su existencia; la viuda de Ulloa —madre de la protagonista (*Mano negra*)— no pasa de los treinta y dos años; Matilde, en *El escándalo*, de Alarcón, a los treinta y cinco años, se dirige a Fabián Conde con estas palabras: «Yo te doblo casi la edad y pronto seré vieja, mientras que tú habrías de casarte tarde o temprano». Los ancianos rondan los cincuenta o sesenta años. Observaciones que corroboran el análisis demográfico de J. Nadal cuando afirma que, para 1857, predomina en España la población joven, con gran acumulación de habitantes en los escalones bajos.³

El lector conocerá a los personajes a través de sus acciones, correspondientes, en el plano moral, al sesgo que el autor haya impreso al ejecutante. Los cambios de comportamiento o se producen por arte de generación automática —un reconocimiento, una conversión, una simpatía— o, más penosamente, el autor intenta

3. Jorge Nadal, *La población española (siglos XVI a XX)*, Ariel, Barcelona, 1966, pp. 211 ss.

explicarlos por análisis psicológicos torpes y charlatanes. De todas formas, el recurso infalible de presentación es el entreverado de la descripción y la etopeya del personaje en cuestión. Los protagonistas siempre aparecen con los mejores colores (físicos y morales): «la expresión de su semblante [de Ricardo], la melancolía que le era habitual, la delicadeza de sus facciones, la blancura de su cutis, todo parecía destinarle para brillar en una esfera más elevada. En un salón aristocrático» (*Madrid*); «era sumamente candorosa para penetrar los torpes deseos del santo siervo de Dios... Llamábase María. Iba modestamente vestida como hija de un honrado jornalero, pero en extremo aseada, merced a los oficiosos afanes de una madre cariñosa» (*María*); Celestina era «una muchacha de quince años, de traje humilde y pobre, pero extraordinariamente limpio y hasta con pretensiones de elegante» (*Madrid*); «se distinguía un joven como de veinticuatro años, cuyo noble y sencillo continente y cuyo rostro hermoso y apacible no daban señales de la más pequeña alteración. Era alto y de gallardo talante...» (*Gaviota*).⁴ Las descripciones-presentación de los antagonistas inciden en los rasgos opuestos por el vértice: un capitán de bandidos era «un hombre de una estatura más que regular, una nariz larga, adornada con una boca de igual medida, y unas cejas que bien pudiera servir para diseño de los arcos de una fortaleza, en cuyos cóncavos se dejaban descolgar unos ojos hijos del furor y parientes de la desolación humana» (*Lisardo*); fray Patricio era «bajo de estatura y estúpidamente gordo [...] lujurioso como un mico» (*María*).

Los personajes extraños a la etnia peninsular no reciben menor trato tipificador. Un inglés es para Fernán Caballero «elegante y buen mozo, pero un coloso de estatura» (*Gaviota*); para la Avellaneda su mestizo protagonista tenía «color de un blanco amarillento con cierto fondo oscuro; su ancha frente se veía cubierta con mechones desiguales de un pelo negro y lustroso como alas

4. Obsérvese que los adjetivos calificativos que he subrayado en las anteriores descripciones son todos ellos de carácter positivo: elevada, aristocrático, candorosa, aseada, honrado, cariñosa, noble, sencillo, hermoso, apacible, alto, gallardo; solamente dos pueden connotar otras asociaciones —humilde, pobre—, pero inmediatamente van corregidos por el correlato de limpio.

del cuervo, su nariz era aguileña pero sus labios gruesos y amaratados denotaban su procedencia africana» (*Sab*).

La presentación de personajes corresponde técnicamente a la construcción maniquea de los caracteres morales, efecto que se consigue eficazmente con el procedimiento de la contraposición: «hasta en su físico notábase tan marcado contraste que ni siquiera se les veía aquel aire de familia que raras veces se deja de notar entre personas más o menos ligadas por los vínculos de la sangre» (*Justicia*); o con el recurso de las tintas recargadas: el jesuita don Toribio, «conspirador carlista», «era taimado y feroz» (*María*); el padre Hambrona, fraile exclaustrado de S. Agustín, es «un eclesiástico antipático, repugnante y empalagoso» (*Puerta de Tierra*); idéntica técnica se aplica a otros personajes símbolo. Un liberal, para una vieja devota, «desde que fue al Trocadero con la Milicia Nacional se echó a perder y se *hizo jansenista*» (*Fe*); Don Blas Estafa era «un hombre que madrugada demasiado y que dormía poco. El cuidado de sus intereses y el temor de verlos volver a las manos de que acaso los hubiera arrancado por viles medios, lo tenía en un desvelo continuo y en el desasosiego más alarmante» (*Puerta de Tierra*). Presentaciones tan inconcretas como la del protagonista de *La protección de un sastre*, broma narrativa del íntimo amigo de Espronceda, no son nada frecuentes. Descripciones tan precisas y que se ofrecen desde la primera aparición del personaje suelen ahorrar todo esfuerzo posterior en el orden de la profundización del personaje. Paladinamente lo confiesa un autor: «forzoso nos ha sido extendernos en la pintura de nuestro héroe, para que el lector pueda comprender sin violencia las nuevas hazañas con que empezaremos pronto a recargar el cuadro sombrío y aterrador de la vida de este malvado» (*Puerta de Tierra*).

Los ingresos económicos de los personajes —productos de rentas, herencias, negocios o robos— desmesuran las auténticas condiciones de vida de la España contemporánea. La imaginación colectiva —en este terreno— es halagada por las hiperbólicas cifras inventadas por los novelistas. Quizá la referencia más verosímil sea la intervención de una niña para la que su «papá es rico, muy rico... tiene jardín y coche».

Gracias a las rentas de su ducado, la protagonista de *Fe*, espe-

ranza y caridad «se establecerá en Madrid, pasando la temporada de baños en Biarritz y el invierno en París, sin olvidarse de construir una quinta en Aranjuez para algunos días de la primavera y hasta que llegue la época de los baños puede retirarse a Italia». Un banquero puede obtener en una maniobra agiotista 45.000 duros (*Pobres de Madrid*). Luis Candelas roba a una modista de la reina 12.000 duros, cantidad fabulosa —por los mismos años la pasable fortuna de dos huérfanos burgueses alcanza la cifra de 5.000 pesetas— que para un personaje de *Los misterios de Madrid*: es «exorbitante si se compara a lo que puede ganar un literato, un abogado, un artista». En el otro extremo de las clases sociales, encontramos que un niño aprendiz de cajista gana cuatro reales diarios (*María*); un cesante ve reducidos sus ingresos de forma sustancial (*Cortesanos*); un enfermo pierde todas sus formas de subsistencia (*Madrid*), por lo que tendrá que acogerse vergonzantemente a la mendicidad (*Pobres de Madrid*) o a la caridad organizada (*Marquesa, Fe, Madrid*). Frecuentemente aludidos —*et par cause*— resultan los ingresos de los personajes escritores. Don Serapio, redactor en el periódico de un político «transpirenaico, soñador de empréstitos y cooperaciones extranjeras» embolsa 50 duros mensuales (*Cortesanos*); un poeta de pacotilla —el Manuel de *La justicia divina*— firma un contrato con una empresa literaria por un sueldo diario de 20 reales, sueldo idéntico al de un dorador de metales (*Fe*). La familia de un oficinista se podía permitir lujos como alquilar un simón el día de San Isidro, estrenar un vestido y tomar, el tercer día de carnaval, un palco segundo en los teatros del Príncipe o de la Cruz (*M. Madrid*). Los bienes de una costurera apuntan a las situaciones cercanas a la miseria: «el ajuar de la pobre costurera era bien reducido; una cómoda donde guardaba su ropa, una mesita donde solía trabajar algunas veces y cuatro sillas ordinarias, un brasero y otras pequeñeces y enseres de ningún valor».

Hay que dar por supuesto —en un naturalismo *avant la lettre*— que la procedencia social de los personajes condiciona no sólo sus ingresos económicos y consiguientes oportunidades de movilidad social, sino también el horizonte de sus proyectos y posibilidades. Las humildes muchachas enamoradas de jóvenes

aristócratas se atormentan (en una falta total de complicidad por parte del lector) con la imposibilidad de que se logren sus deseos. Enriqueta, hija de un pintor y enamorada de un duque mantiene el siguiente monólogo: «si yo fuera reina de España, entonces sí que me quisiera el amable duquecito, y mi gloria, mi dicha, mi único afán, sería elevarle al trono y compartir con él mi regia autoridad, mis blasones y venturas...». Ensoñación atropellada por las reflexiones de su madre: «Tú eres pobre, hija mía, y a esos grandes señores no puede inspirarles amor puro la hija de un artista, por acreditado y honrado que éste sea» (*Pobres*).

Los hijos ilegítimos son elemento casi obligado en muchas narraciones; la fiebre del enredo lleva hasta la invención de hijos ilegítimos de Fernando VII, como el militar Aguirre (*M. Madrid*) y el noble Leopoldo de Verviers (*Madrid*). Cuando estos personajes de origen extra-matrimonial ocupan un rango de actantes primarios, suele ocurrir que su condición familiar los predetermina en sus posibilidades sociales (*Elia*) e, incluso, en sus características morales, recuérdese el don Diego de *El Escándalo*, de Alarcón.

Si los novelistas abocetan el estereotipo de las clases sociales, cargan sobre los personajes representativos todos los rasgos definidores que, en su opinión, caracterizan a las distintas clases. Así pues, si se pretende desprestigiar a la aristocracia nos encontramos con los falsos nobles de la *María* de Ayguals o el Marqués de Calabaza (*M. Madrid*), cuyo dinero y cuyo título proceden de la Compañía de Jesús y cuya casa es «un perpetuo garito donde concurre la flor y nata de la aristocracia a disipar o engrandecer la fortuna». Si, por el contrario, el novelista tiende a la defensa del orden establecido presentará artesanos, empleados o criados satisfechos plenamente de su condición; sirven de ejemplo el mayordomo Pedro y la criada María (*Elia*); esta última «era, como dice una expresión vulgar, los pies y las manos de la señora, que la quería mucho, le daba grandes alas, y descargaba en ella y en su mayordomo Pedro todos los cuidados del arreglo interior de su casa. Para María no había secretos, ni llaves echadas. En todo metía su cucharada, y en honor de la verdad, con tino y con acierto».

Las breves muestras de caracterización de personajes que he

presentado, corroboran lo apuntado al principio del capítulo. En cada novela, el repertorio de personajes primarios y secundarios se convierte en una guía de sujetos generadores de *acciones*; cada personaje, en el contexto de su novela, es un signo claro y diferente de unas características y unas funciones narrativas y, a la vez, el conjunto de todos los personajes de la misma novela actúan como símbolos trivializados de una concepción colectiva sobre la organización y el comportamiento de la sociedad. Así pues, siguiendo el procedimiento sumario que se ha empleado para la caracterización de los personajes, pasaremos a ver lo que éstos sirven al lector sobre los saberes técnicos, organización ocupacional, actitudes psicológicas y organización de la sociedad contemporánea.

EL UNIVERSO TÉCNICO Y CULTURAL

La ciencia no es precisamente algo que preocupa a los personajes de las novelas. Las leves alusiones que podemos encontrar rozan más bien una concepción fantástica de lo que es la actividad científica. El doctor Jurkeors de *Los misterios del Saladero* era un «ex-catedrático de la Facultad de Medicina de la Universidad de Viena, expulsado del territorio alemán por suponersele haber sacrificado la vida de varios seres humanos, en busca, según él, del descubrimiento de un gran secreto en beneficio de la ciencia». Otro médico, el doctor Espinosa, de *Fe, esperanza y caridad*, practicaba los estudios botánicos porque «tenía un objeto de la mayor importancia para la ciencia, porque se dirigía a simplificar el estudio de la botánica, reduciendo las familias en que hoy se dividen los diversos sistemas que clasifican las plantas», al par que ejercía un tipo de medicina psico-somática por la que daba siempre «una importancia inmensa a la acción de los agentes morales en la alteración de la salud».

Poco más puede encontrarse sobre la cualificación científica e intelectual de los personajes. Lo que resulta muy explicable si se tiene en cuenta que la educación de los jóvenes es presentada como un sistema de transmisión de repertorios morales del comportamiento burgués. Para Genaro, la hipocresía y la intriga era lo

único que había aprendido en el colegio de los Jesuitas (*Fe*). En los colegios de señoritas, éstas «aprenden a leer, escribir, el bordado y el dibujo» (*Gaviota*) porque, como afirma Laura (*M. Madrid*) «aunque no me haga falta para comer, nunca está de más el que una sepa coser y bordar, planchar un camisolín y sobre todo escribir y cantar como un maestro de escuela». Este nivel educativo explica las lecturas que entretienen a los personajes. Si se trata de partidarios del *ancien régime* encontramos en su biblioteca la *Historia universal* de Bossuet o la *Apología del altar y el trono* (*Sectas*), el *Año cristiano* y, en un rasgo de tradicionalismo hispánico, *El Quijote* (*Elia*). Algunos personajes más inquietos pueden estar al tanto de los cuentos de Hoffman, de las novelas de la *Galería de espectros...*, o de Walter Scott, Saint-Pierre y Diego de San Pedro (Laura en la *Fe*); o conocen *Las ruinas de Palmira* y «libros lujuriosos» como *El Barón de Fables*, *Teresa* y el *Siglo de Oro* (Marquesa de Calabaza de *Misterios de Madrid*), novela en la que el bandido Luis Candelas habla de las poesías de Quintana y Víctor Hugo. Resulta rarísima la lectura de libros técnicos; el doctor don Antonio (*María*) lee libros de medicina, pero no encontramos más casos de lecturas especializadas. Un comerciante de 1838, don Braulio, confiesa que «después de los negocios lo que más me interesa es una historia novelesca y una comedia de figurón» (*Cortesianos*).

Los periódicos y las novelas son el papel impreso que se consume con mayor abundancia. Los periódicos como transmisores de ideología política [un zapatero «me metió en el cuerpo todo el párrafo de palabrotas y vaciedades que contienen esos papeluchos, me hizo mil comentarios y observaciones, me habló de *libertad del pueblo*, de la *igualdad ante la ley* y de otras mil paparruchas»] (*Puerta de Tierra*); las novelas como el descanso para los hombres de negocio: el don Braulio de *Cortesianos*. Sólo los *buenos* proletarios son capaces de realizar lecturas que completen su formación; Jorge «a pesar de su humilde categoría, era aficionado a la lectura de buenos libros, y había sabido adquirir cierta instrucción de la que se ven desposeídos muchos mozalbetes de gran tono» (*Justicia*).

Si las gentes no leen o leen exclusivamente novelas y papeles

periódicos, profesan sin embargo un gran interés por el teatro. El hecho teatral da lugar a apasionadas discusiones sobre el romanticismo (es la conversación de dos enamorados en *Cortesanos*, y uno de los temas en la tertulia de la Marquesa de Algar en *Gaviota*). El asistir al teatro puede ser por pura necesidad de diversión (en *Marquesa*, los protagonistas asisten a un baile de la Guy-Sthephan) o como búsqueda de exhibición y relaciones sociales, pues no en vano un local teatral es «un cosmorama de figuras en movimiento» (*Viaje*) donde los personajes pueden representar sus propias acciones: «Los elegantes de Madrid del invierno de 1845 a 1846 saben que el teatro del Circo es el *rendez-vous* del gran tono cortesano; era una necesidad abonarse en él para obtener el pomposo nombre de *dandy*; allí se cantaba, se bailaba, y sobre todo, se enamoraba; el público de las lunetas daba guerra con sus anteojos, sosteniendo sus intrigas; el público de la *ignominia* era un público sin calor: los menos se entusiasmaban con los ecos de la música o las pantorrillas de las bailarinas; los más buscaban en la oscuridad el misterio de algún amor *vergonzante* recurriendo a la economía á-*propós* del sitio» (*Gran mundo*). La actividad teatral, en la estricta significación de actividad lúdica o estética, aparece en una sola ocasión, con motivo de las representaciones organizadas por un grupo de aficionados de extracción popular (*Pobres de Madrid*), hecho que en el Madrid del siglo XIX, resulta muy familiar puesto que esta finalidad pretendían entidades como la Sociedad Dramática Julián Romea, la Sociedad Dramática Ramón de la Cruz, la Sociedad Máiquez, El Iris, o el Liceo Piquer.

Resulta curiosísima la versión degradada que un personaje lugareño —el Momo de *La gaviota*— da de la representación del Otelio y del local en que ésta se realiza: «Pues, señor, el criado se puso el sombrero y me llevó a una casa muy grandísima y muy alta, que era a *moo* de iglesia; sólo que, en lugar de cirios, tenía unas lámparas que alumbraban como soles. En rededor había como unos asientos en que estaban sentadas, más tiesas que husos, más de diez mil mujeres, puestas en feria, como redomas en botica. Abajo había tanto hombre, que parecía un hormiguero. ¡Cristianos! ¡Yo no sé de dónde salió tanta criatura!»

La pintura representa un papel plenamente adjetivo, por cuanto los cuadros son un elemento más en la decoración de los interiores. En *María* la protagonista visita el Museo del Prado y como estaba «dotada de exquisita sensibilidad y comprensión, deteníase como extasiada precisamente ante los cuadros de más mérito», ocasión que aprovecha Ayguals para resumir la historia del edificio y describir enfadosamente algunos cuadros del museo. Más sensibles se muestran los personajes ante la música y la poesía. La música es el arte que despierta mayor atención en los personajes de Ayguals; en una reunión social, Rosa, hermana de María, es acompañada al piano por Liszt (!); Adela y Eloísa (*Pobres de Madrid*) se interesan por los pianos «Pleyel» y por el arpa, respectivamente; la baronesa del Lago (*María*) interpreta variaciones de Thalberg, Adelaida es aficionada al canto y podemos oírla interpretar un aria de Hernani o «la célebre cavatina en el Barbero de Sevilla, *una voce poco fà*» (*Justicia*). Recordemos también las excelentes condiciones musicales de Marisalada, causantes de su desgracia y del enamoramiento de Stein, al que, cuando la oye cantar, «el libro se le cayó de las manos [...] jamás había llegado a sus oídos una voz tan hermosa. Era un metal puro y fuerte como el cristal, suave y flexible como la seda» (*Gaviota*).

La poesía sirve de desahogo sentimental (Enrique escribe poemas sobre su situación [*Pobres y ricos*], Sofía canta *El lago* de Lamartine mientras Irene la acompaña con el arpa [*Villahermosa*]); de llave para la introducción en el mundo literario (joven poeta que trae una carta de presentación para Hartzenbusch [*M. Madrid*]); o de tema de conversación: diálogo de los enamorados Joaquín y Emilia en el que se recuerdan versos amorosos de Meléndez Valdés (*Cortesianos*).

UNIVERSO OCUPACIONAL

El cuadro de ocupaciones laborales responde exactamente a la estructura económico-social de la sociedad de la época. De las

profesiones liberales sólo aparecen médicos y abogados. Los jueces (*Madrid, Fe*) son presentados desde las perspectivas más negativas; del magistrado don Luis Vidal Navarrete leemos que «sus ojos grandes, redondos y saltones, prestaban a éste cierta expresión siniestra; y una sonrisa que quería aparecer benévola y era a pesar suyo sarcástica y dura, aumentaba mucho la aversión profunda que el individuo de quien hablamos inspiraba a primera vista» (*Madrid*). Achaque común a los funcionarios administrativos, como el don Serapio de *Cortesianos* —cuya divisa era *ojo al empleo y viva la Patria*—, es el camaleonismo político. Los políticos y los periodistas reciben un tratamiento negativo (*Viaje*).

De forma mucho más simpática aparecen las personas que ejercen su profesión liberal; en *Justicia*, Carlos Ramírez es un abogado trabajador. Los médicos —excepto el caso de Jurkeors (*Saladero*)— gozan de un prestigio total. El doctor Espinosa «ha asombrado con sus cartas sobre los *deberes del médico práctico* a los grandes maestros de Alemania» (*Fe*); la eficiencia del cirujano San Jorge libera a los protagonistas de *La mano negra* de situaciones muy comprometidas; prestigio que puede llegar hasta las observaciones sobre el atuendo de los profesionales de la medicina: el doctor Álvaro «vestía con una elegancia impropia en su edad, en su profesión y en su figura».

El tiempo que ocupan los aristócratas en el trabajo es inexistente, de ahí la importancia del ocio; las mujeres de las clases altas se dedican a las «labores propias de su sexo» (*Marquesa*): la inútil conversación, la lectura de novelas románticas y la práctica de la caridad (*Fe*). Los jóvenes aristócratas se dedican a «ciencias útiles [...] por ejemplo, la equitación, el baile y la esgrima» (*Pobres y ricos*).

El proletariado urbano, si pertenece a los *sectores honrados*, gana su vida con el sudor de su frente; las mujeres cosen y bordan, los hombres serán oficinistas (*Pobres de Madrid*), albañiles (*Maria*), fieles porteros o empleados domésticos (*Fe*), ebanistas (*Justicia*), etc. Se trata de un proletariado con absoluta carencia de conciencia de clase, orgulloso de su situación y de la honestidad con que desempeña su oficio; tal es el caso de un zapatero

(*Justicia*) que identifica su moral profesional con la ordenanza militar.

Pero existe otro proletariado marginal y peligroso, del que se nutren los ejecutores de todas las acciones malignas tramadas por los antagonistas, y que vive confinado en las ocupaciones laborales más expuestas: criminales a sueldo (*María*), contrabandistas que terminan en prisión, prostitución de las mujeres (*Pobres y ricos*), perjurios profesionales que actúan ante los tribunales de justicia. Tema interesante es el del *bandido generoso* —huella directa del romance popular de tipo tradicional— que encontramos en el Luis Candelas de *Los misterios de Madrid*, en el «Pájaro Verde» de *La mano negra* o el «Cabezota» de *Fe, esperanza y caridad*.

Los marginados sociales ocupan, a veces, el nivel de la estampa costumbrista: «Apenas llegamos a las posadas, nos acosa un enjambre de mendigos andrajosos. Si hubiese industria en este desgraciado país, no se verían tantos infelices privados del sustento necesario, ni esas bandadas de haraganes que embotados en sus malas capas se pasean al sol, como si hubiesen nacido para holgar, fumar el cigarro de papelillo y mantenerse con pan y cebolla» (*Cortesianos*); «¡un cesante! ¡buena cosa! cuántas deudas tendréis como la mía y cuándo os pagará el Gobierno» (*M. Madrid*).

Capítulo especial, dentro de las ocupaciones marginales merecen los esclavos negros —problema vivido en las colonias americanas—. Recuérdese la condición de esclavo de *Sab*, quien describe el régimen de trabajo de sus hermanos de raza de la siguiente manera: «bajo este cielo de fuego el esclavo casi desnudo trabaja toda la mañana sin descanso, y a la hora terrible del mediodía, jadeando, abrumado bajo el peso de la leña y de la caña que conduce sobre sus espaldas, y abrasado por los rayos del sol que tuesta su cutis, llega el infeliz a gozar todos los placeres que tiene para él la vida: dos horas de sueño y una escasa ración»; en *La mano negra* el tema de la esclavitud tiene también un relieve destacado.

UNIVERSO PSÍQUICO

En la pavorosa simplicidad de la psicología de los personajes predominan dos sentimientos fundamentales: el amor y el odio. El amor entendido 1) como relación de afecto familiar, 2) de intimidad amistosa, 3) de pasión que ata personajes masculinos y femeninos. En este último sentido predomina el cliché del enamoramiento romántico. «Daniel... platónicamente enamorado de tu hermana Eugenia, a quien sigue hace un año desde lejos y como si fuera su propia sombra, por ese amor sin esperanza, como él le llama ha renunciado a nuestra compañía y [...] ¡pásmate chico! [...] hasta ha conseguido nuestra conversión» (*Fe*); «Don Luis tenía para la incauta joven un no sé qué de admirable que había perturbado su razón» (*María*). Efectos más devastadores se producen en los mestizos; Sab, al participar a Teresa su amor por Carlota, siente que «su cuerpo parecía de plomo y, como sucede en una pesadilla, sus fuerzas, no acertaban a moverle de aquella peña infernal en que parecía clavado. Gritos inarticulados que nada tenían del humano acento, salieron entonces de su pecho...»; «el lecho de Pablo contenía a un moribundo, las sensaciones violentas que había experimentado, la sobre excitación, que había ocasionado la lucha de sus pasiones combatidas, desarrollaron una calentura cerebral que tenía al corsario al borde de la tumba» (*Mano negra*). En otro extremo nos topamos con las manifestaciones de los apetitos brutales: «la enérgica resistencia de la interesante María, en vez de hacerle desistir de su criminal empeño, había acrecentado la voracidad de su brutal apetito» (*María*).

Las manifestaciones del enamoramiento se presentan también por el procedimiento de la sugerencia erótica: «¿por qué recordó entonces que el mestizo poseía una cabellera tan poética; que eran tan rutilantes sus ojos de fuego; que se ostentaron tan airoas las formas que dibujaba su mojado pantalón, cuando salió de las olas, cuando ella descansaba su cabeza contra su pecho enardecido?» (*Mano negra*). Y por este camino, podemos entrar en el universo de las aventuras (objetivos constantes: doncellas ingenuas, mujeres casadas, costureras, actrices y cantantes), infi-

delidades conyugales, concepción utilitaria del matrimonio. El erotismo, en ocasiones, es sometido a un proceso de ironización, como en esta descripción de Ayguals sobre la vieja Margarita: «tan horrible como estaba en paños menores la buena señora Margarita, halló quien la recibiera en sus brazos, y no fue hombre el que en tal sazón hizo gala de su mal gusto, sino un ser inmortal, un dios alado a guisa de mariposa, en una palabra, el insigne Morfeo» (*Justicia*).

El odio explica los contenciosos entre rivales por amor, la motivación vengadora que provoca el restablecimiento de un desorden, la incomprensión mutua entre las clases sociales: «Luisa tomó asiento al lado de Rosario; estas dos mujeres se entendían: sin mirarse, sin hablarse, sin tocarse, se regalaban veneno por los ojos, por la boca, por las manos» (*Gran mundo*); «Así son la mayor parte de los ricos [...] les repugna y molesta oír hablar de los pobres [...] les niegan su protección y hasta el título de hermanos porque creen envilecerse con su roce [...] no es extraño que los pobres a su vez se quejen de los ricos y les prodiguen odio por odio» (*Pobres y ricos*).

La inexistente caracterización psicológica suele suplirse con abundantes referencias a las sensaciones experimentadas por los personajes. El nerviosismo es una de las más socorridas; aqueja a hombres y mujeres. «Javier apretaba sus labios, comprimía sus ojos, limpiaba el sudor de su frente pálida, tomaba aliento para un suspiro y lo sofocaba para no alarmar a su compañera» (*Villahermosa*); en las damas es síntoma permanente (según Antonio Flores «las mujeres no aspiran a otro fin sino a casarse [...]. Todos sus males de nervios se curan en el palacio de la calle de la Pasa» —*Fe*—) que culmina en el inevitable desmayo.

El desmayo caracteriza a los personajes y salva muchas situaciones embarazosas para el novelista. Luisa se desmaya en el momento en que su esposo Anselmo va a ser ajusticiado (*María*); la Bruja de Madrid sufre el mismo mal cuando tiene que abandonar a su hijo (*Pobres y ricos*). Los grandes peligros ocasionan también estas manifestaciones: una viajera viuda se desmaya en brazos del jacobino Lobo al ser asaltada la «mensajería» por los carlistas (*Cortesanos*); Casimira, cuando su amiga la Marquesa

de Selva-Real es formalmente acusada de haber cometido un asesinato, «vaciló e iba a caerse desmayada, cuando sintió un brazo que la sostenía» (*Madrid*); «Eugenia, al morir su padre, cayó desmayada en los brazos de Cabezota. La señora María y las demás mujeres acudieron a recogerla, y la reclinaron en una silla, dándole a oler vinagre, rociándole la cabeza con agua y poniendo en juego todos los recursos que la medicina casera aconseja en tales casos» (*Fe*); las lecturas de cartas dan lugar a los desmayos correspondientes (Adelaida leyendo la que Fernando dirige a Eugenia —*Fe*—; Rosa, en dos ocasiones consecutivas, al despedirse de Edmundo —*Rosa*—).

Las enfermedades acechan constantemente: el cólera de 1834 (*María*), la tuberculosis (*Marquesa*, *Pobres y ricos*) originada por la hipocondría de los enamorados, la epilepsia (*Marquesa*), y la locura, cuyas manifestaciones son peculiares. Una vieja criada propone la terapéutica de la sangría para evitar a Adelaida el desarrollo de la locura (*Fe*, *María*); la dipsomanía, en su grado más acusado, ofrece el mismo cuadro clínico: «acometióle al pobre viejo una violenta convulsión, que en pos de espantosos sacudimientos, dejóle privado de sentidos, los ojos casi vueltos en blanco y la boca torcida, rebosando espumarajos en abundancia» (*Justicia*). Este cuadro nosológico, con clara tendencia hacia la patología de carácter neurótico, justifica el que los personajes, llevados a una situación límite, acudan al suicidio como solución definitiva (de modo singular en las novelas de Ayguals de Izco). Otras enfermedades: Carmen, paciente de una enfermedad venérea, «se había resignado a ser víctima con un sentimiento de delicadeza» (*Mano negra*); la madre de la marquesa de Calabaza muere por el ataque de un perro rabioso; dos enfermedades que no se ajustan al cuadro general antes aludido.⁵

5. Cf. Florencio L. Pérez Bautista, *El tema de la enfermedad en la novela realista española*, Cuadernos de historia de la medicina española, 1972.

UNIVERSO SOCIAL

La imagen de la sociedad que presentan las novelas populares corresponde a dos niveles distintos de realidades; en primer lugar, a la menesterosa estructura de sociedad capitalista pre-industrial de los grandes núcleos urbanos del país y, en segundo lugar, a la personal tendencia política del escritor. Es importante en este punto distinguir entre lo que en otro lugar⁶ he llamado *excursus narrativo* y la nuda elaboración novelesca de acciones y personajes. Desde el punto de vista de los excursos narrativos no puede ponerse en duda la tendencia democrática humanitarista de un Ayguals de Izco,⁷ un García Tejero o un Martínez Villergas; las biografías políticas de cada uno de ellos y los superabundantes juicios de todo orden que vierten en sus novelas sirven para identificarlos. Ahora bien, el esquema genérico ricos/pobres, al que se ha aludido al hablar de los sentimientos de los personajes, tiene virtualidad en todos los escritores. Se trata de un cómodo tópico abstracto cuyas implicaciones en la realidad no eran muy virulentas.⁸ De la forma de actuar los personajes se desprende que,

6. «Forma y contenido en la novela popular: Ayguals de Izco», en *Prohemio*, III, n.º 1, pp. 45-90.

7. Véanse las precisiones que Antonio Elorza («Periodismo democrático y novelas por entregas en Wenceslao Ayguals de Izco, en *Revista de Estudios de Información*, n.ºs 21, 22) presenta al libro de Iris Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, a propósito del pretendido socialismo del director de la Sociedad Literaria. Cf. también A. Eiras Roel, *El Partido Demócrata Español*, Rialp, Madrid, 1961, pp. 80 ss.

8. En un novelista apolítico y profundamente conservador como es Ramón de Navarrete se encuentran excursos como el siguiente: «¿Producía semejante indignación el culto que aquellas mujeres tributaban á la virtud, ó ese ódio instintivo que en España profesan las gentes del pueblo bajo á las personas de alta gerarquía? No vacilamos en atribuirlo á este último extremo, así como buscando el origen de semejante rencor lo hallaremos en la indiferencia con que contemplan las clases ricas las desventuras y las miserias de las pobres. El entendimiento grosero de los unos no acierta á explicarse el motivo por el cual ellos sufren todo género de privaciones, toda especie de infortunios, mientras los magnates y las damas ilustres pasan a su lado altivamente, y los salpican de barro con sus carruages. Por el contrario, los que viven en dorados palacios, respirando aromas esquisitos, preservándose en invierno del frío con magníficas pieles, del calor con perfumados baños, sin sentir nunca el hambre, la desnudez, la miseria en fin con todos sus dolores, no conciben

de hecho, funciona una incomunicación absoluta entre las clases sociales a la hora de realizarse los matrimonios. A esta incomunicación responden los inconvenientes que sufre el protagonista de *Pobres y ricos* para casarse con la hija de un pintor, los condicionamientos que impiden a Elia el matrimonio con el hijo de su protectora, las consideraciones de la madre de Ricardo a éste: «¿qué te detenía allí en la plazuela de San Miguel, hijo mío? Tus nobles y elevados instintos no podían hallarse satisfechos en tan humilde esfera. ¿Existe en ella algún objeto, alguna persona a quien amas? ¡Oh! No, Ricardo, no por Dios. Acuérdate de todos los deberes que te imponen tu nueva familia y la clase a que vas a ascender. Es pues forzoso que renuncies a toda la memoria de lo pasado...» (*Madrid*).

La incomunicación no significa imposibilidad de cambio o de ascenso en la escala de las clases, sino mantenimiento de los valores que corresponden al grupo a que cada uno pertenece: una mujer del pueblo puede decir a su marido, portero de profesión: «tu posición es muy distinta de la de antes [...] en buena hora que cuando estabas en la miserable casa de la calle de Leganitos, alzases la cabeza para saludar a los jornaleros que vivían en las buhardillas, que no eran más que tú sin embargo, y que te pusieses en pie, cuando entraba el hambroón del administrador y la basta de su mujer; pero ahora no, Trifón, ahora debes darte tono y hacerte respetar. No por tí, bobo, sino por los amos a quien sirves» (*Fe*). Ésta es la razón por la que la verdulera Ángela, al despojarse de las ropas de duquesa, «suspiró involuntariamente de alegría al verse de nuevo con el vestido propio de su clase» (*Madrid*). De la organización inflexible —compartida por las gen-

que haya seres condenados á arrastrar una existencia horrible, á dormir en el duro suelo, á mantenerse con negro pan y agua corrompida... Creen que aquel destino es inmutable é inmejorable; creen que así como los caballos sirven para conducir su ligera carretela, ó su elegante berlina, así aquellos seres infelices han nacido para ser eternamente lo que son; que se hallan connaturalizados con su existencia, que viven descansados acerca de su porvenir. ¡Y tienen razón á fé mia! Si quieren comer que trabajen; si delinquen, para eso está el verdugo ó el presidio; si enferman, hay hospitales donde se les cura, ó donde se mueren gratis. ¿Qué más pueden apetecer? ¿No son injustos en quejarse?» (*Madrid y nuestro siglo*).

tes artesanas— de las clases sociales, basada en el principio de los ingresos económicos, deriva el planteamiento también económico de la institución matrimonial. Los testimonios en este sentido son abrumadores. «Un comerciante, Enrique, ya te lo he dicho cien veces, se casa con una mujer lo mismo que se asocia con un compañero, por especulación, por conveniencia. La hermosura, el talento que un hombre de nuestra clase busca en la mujer con quien ha de casarse, son la riqueza y la economía» (*Sab*). «Llámesese como quiera la unión conyugal, Luisa e Ignacio parecían dichosos. Él trataba a su mujer con el mayor decoro, le daba cuantos gustos quería y hablaba con elocuencia de su felicidad —de la felicidad del dinero, de las jugadas de la Bolsa: he aquí el bello ideal del matrimonio» (*Gran mundo*). «La sociedad conyugal es la mina del comerciante. En toda sociedad, menos en la conyugal, están equiparadas las pérdidas y ganancias. La mujer del comerciante, si hay ganancias, los partirá con su marido según la ley. Si hay pérdidas, entonces varía la cuestión: se presenta la carta de dote y se salva en primer lugar el valor de ella, y a su sombra se oculta mucho más» (*Mano negra*).

Los espacios en los que se mueven los personajes resultan también reiterativos y topificados. Predomina el espacio urbano sobre el rural y, en cualquier caso, los interiores sobre los espacios abiertos. La ciudad que compendia las virtudes y defectos de la metrópoli moderna es Madrid, «la Corte de los Milagros, que así llamo y debo llamar a esta fatal corte del Infierno» (*Viaje*);⁹ la peculiaridad de esta presencia madrileña —he escrito en otro lugar—¹⁰ se divisa ya desde las brumosas lejanías en que los personajes planean su acceso a la capital. Madrid sirve para desatar una fértil tensión de carácter narrativo entre dos planos de la estructura novelesca: un *espacio central* que simboliza la concentración de poder en todas sus manifestaciones y un *espacio exterior*, menesteroso y aletargado. La ciudad, en esta tensión, aparece como una fortaleza a la que es preciso rendir con cual-

9. Una pieza teatral de Picón titulada *La corte de los milagros* fue estrenada en 1863.

10. «Notas sobre la visión de Madrid en la novela postromántica», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VIII (1972), pp. 419-437.

quier recurso o de la que se debe huir definitivamente en salvaguardia de la integridad moral del asaltante.

El uso novelesco de Madrid se presta: 1) *a una visión simbólico-moral* («cuando llegué a Madrid —dijo Momo— y me vi solo en aquel cotarro, se me abrieron las carnes» —*Gaviota*—; «las descripciones de Madrid no son poéticas. Falta la inmensidad, y el misterio, y la larga distancia y la antigüedad, y la magnificencia a nuestra capital, que ni nombre de ciudad admite» —*Villa-hermosa*—); 2) *a una descripción de carácter costumbrista de lugares, tipos y costumbres*: la cárcel del Saladero «no es un local de capacidad suficiente para más de 350 a 400 personas, y sin embargo, ocasiones ha habido que se han albergado en él 12.000 desgraciados» (*Saladero*). La calle del Avapiés, «la más célebre de los barrios bajos por los héroes de taberna que habitan sus vetustos edificios» (*Justicia*), alberga los «asquerosos bodegones» que encontramos en *Marquesa* y *Justicia*. El mercado de la plaza de San Miguel ofrece un animado espectáculo: «individuos de diferentes clases poblaban el sucio recinto; modestos empleados envueltos en su capa vieja venían ellos mismos por la provisión indispensable; celosas amas de casa en compañía de sus criados, para evitar las rapacidades de éstos, acudían también en busca de lo necesario; y en fin, los cocineros de las fondas o de los palacios paseaban desdeñosamente sus miradas sobre los variados comestibles antes de decidirse a tomar lo mejor o lo más barato» (*Madrid*). El Rastro (*Madrid*), la Puerta del Sol (*M. Madrid*), el paseo de Atocha (*Gran mundo*), el elegante Salón del Prado (*Protección, Pobres y ricos*), los lugares de las cercanías donde los poderosos construyen sus quintas (el Pardo, Carabanchel, la alameda de Osuna) dan lugar a otras tantas estampas descriptivo-costumbristas. El cliché *poético* opera en las descripciones de gran panorama: desde el puente de Toledo «se ve toda la parte de arboledas que hay a la parte de Mediodía, donde está el célebre Canal, y por el otro lado se pierde en otros muchos objetos que absorben la atención» (*M. Madrid*); «[...] la luna [...] rielaba su pura luz sobre el blanco manto de la nieve. En aquel momento parecía Madrid una ciudad de plata habitada por sombras, pues tales semejabán los negros bultos de los transeúntes destacán-

dose en aquel fondo de una blancura deslumbradora» (*Madrid*).

La presencia de otras ciudades es fugaz y de muy escaso relieve, a tenor de la importancia concedida a la urbe capital. Encontramos ligeras pinceladas sobre Barcelona (*Pobres*), ciudad que sustituye el símbolo madrileño en las novelas de Altadill y Rafael del Castillo. Otras ciudades: Burgos («cualquiera que haya recorrido la antigua ciudad de Burgos habrá experimentado un sentimiento de tristeza al cruzar sus barrios» —*Rosa*—); Cádiz («una puerta desemboca a la estrecha lengua de tierra que como un cable gigantesco enlaza la ciudad al Continente» —*Mano negra*—); Sevilla, entrevista ligeramente en sus calles (*Gaviota*).

El campo, en las novelas situadas en un ámbito urbano, es un simple lugar de referencia. En novelas de carácter intimista —que son las menos— es el espacio preferido para la negación de la ciudad moderna en cuanto que ésta es la causa directa de la aniquilación de las virtudes tradicionales: «¡Madrid es horrible! ¡Y habremos de dejar el folletín del periódico, camino de hierro de la celebridad contemporánea, y volver tristemente a la usanza antigua de costumbres sencillas, de descripciones campestres, de largas relaciones, de razonamientos y discursos seguidos, y, lo que es más, de pobres, vulgares, heroínas, que van a pie, sin una carroza, sin un lacayo, sin una librea...» (*Villahermosa*); «a lo lejos, y sobre una de las peñas que estaban a su izquierda, se divisaban las ruinas de un fuerte, obra humana que a nada resiste, a quien servían de base las rocas, obra de Dios, que resiste a todo. Algunos grupos de pinos alzaban sus fuertes y sombrías cimeras, descollando sobre la maleza. A la derecha, y en lo alto de un cerro, veíase un vasto edificio, sin poder precisar si era una población, un palacio con sus dependencias o un convento» (*Gaviota*).¹¹

Los interiores proporcionan al novelista ocasión más directa de enumerar habitaciones, muebles y objetos, porque aparte el peculiar sentido que tiene de la *realidad*, los pequeños escenarios domésticos sirven para abocetar el carácter de su morador; la marquesa de Santa Rita «desde que supo que Adelaida iba a ser deposti-

11. Compárese con el tratamiento del convento abandonado en *El exclaustro*, de Gil y Zárate, y en *Las ruinas de mi convento*, de Patxot.

tada en su casa, y se informó de que había vestido el hábito de las hermanas de la caridad, creyó que el aposento que la destinara debería adornarlo de una manera especial y análoga a las inclinaciones de la joven. Para ocurrirla semejante idea le bastaba haber leído una novela de Walter Scott, y ver cómo el autor prepara las habitaciones de los personajes, con arreglo a las condiciones especiales de cada uno de ellos» (*Fe*).

En una vivienda modesta, «además de los dos dormitorios, había una cocina con su correspondiente despensa y otro accesorio tan común que creemos excusado nombrar» (*María*); los muebles de una habitación humilde son «una mesa de pino, algunas sillas de paja, un gran sillón de baqueta y una cortina de extremada blancura» (*Rosa*). La vivienda de una desheredada —Laura de *Los misterios de Madrid*— es «una sala pequeña con dos o tres sillas rotas, una mesa de pino desgastado el pobre barniz de los primeros años, y sobre la mesa cubierta con un andrajoso tapete verde el busto de un niño Jesús crucificado, porque tenía un brazo menos, una pierna rota y la cabeza encolada. En el techo una jaula de torcidos y mohosos alambres con un pájaro soñoliento, dos estampas como naipes pegadas con engrudo en la pared y el suelo sin esterass...». La sala de visitas de la casa de un sastre modesto y honrado encierra «muebles de nogal que lucían como si acabasen de salir del taller, de los cuales formaba parte un armario lleno de ropa blanca como la leche, sin más perfume que el de la limpieza, con un modesto reloj sobre la mesa, a cuyos lados se ostentaban dos jarrones con flores artificiales [...] y un velador en el centro con un juego de café de porcelana simétricamente colocado» (*Justicia*). Las descripciones de estos interiores son abundantes (*Madrid, Puerta de Tierra, María*) pero no desligados de la realidad. La descripción que de su vivienda ofrece el ebanista Antonio Rivera a la Comisión de Reformas Sociales (11 de enero de 1885) parece sacada de alguna de las novelas que analizamos.¹² El *status* social va tan unido al amueblamiento de interiores que todo cambio económico implica una modificación simbólica de la vivienda: «el aposento de la señora de Olmedo

12. M. Tuñón de Lara, *El movimiento obrero...*, p. 268.

se hallaba enteramente cambiado; una sillería sencilla, pero elegante, un hermoso espejo sobre la chimenea y amplias colgaduras de seda verde que caían delante de las puertas y ventanas, habían reemplazado los pobres muebles que anteriormente tenía» (*Rosa*).

El lujo detallista se recarga en la presentación de los interiores elegantes —descripción que se dobla de información y ensoñación de paraísos imaginarios—. Veamos algunos casos: «las paredes estaban cubiertas de damasco carmesí caprichosamente floreado, y el pavimento de ricas alfombras. Finísimos encajes cubrían los anchurosos cristales de las vidrieras. Un soberbio piano de ébano [...] Grandes cuadros al óleo de la excelente escuela veneciana [...] primorosos floreros colocados simétricamente y lateralmente en marmóreas mesas que sostenían en su centro relojes de oro esmaltado [...]» (*María*). Al salón principal de una quinta de Carabanchel «cuatro ventanas le dan luz por cada lado; las unas caían al jardín; las opuestas al camino real, y hallábanse defendidas todas por gruesos barrotes. Frente de la puerta por donde entró Ángela, había otra igual que salía al campo; en fin, en los testers, y situadas con la misma simetría, se miraban dos altas vidrieras, casi ocultas por largas cortinas de seda azul» (*Madrid*). Por fin, esta página digna del mejor gacetillero: [el tocador de una novia] «era ochavado y sus paredes estaban revestidas de moaré blanco con molduras doradas; en el centro del techo, pintado al fresco, se veían las tres gracias sobre un trono de flores, y en los ángulos cuatro hermosas odaliscas que el pintor no pudo dejar con los hombros desnudos [...] La madera de los divanes y de los demás muebles era blanca como el alabastro, y únicamente la mesa del tocador y el sillón que estaba en frente de ella era de tabla dorada [...] En el fondo del aposento había un magnífico espejo de vestir, sostenido por dos graciosas columnas blancas con molduras doradas» (*Fe*).

Relacionada quizá con una motivación costumbrista está la caracterización de las hablas populares y dialectales (andaluz, gallego, habla vulgar) que, Ayguals, especialmente, emplea en sus novelas. La torpeza de los escritores se traiciona en rasgos de estilo que pretenden ofrecer una flexibilidad lingüística inexistente, como ocurre con la transcripción del habla de los niños

(el Ción de Galdós —*Ángel Guerra*— sigue todavía atado a estas limitaciones expresivas). No es frecuente encontrar hallazgos como el siguiente párrafo de *Pedro Saputo* que corresponde a la mejor tradición de la literatura coloquial española: «Vaya con Dios la ella, piltrafa, pringada, zurrapa, vomitada, albardarras-trada, tía cortona, tía cachinga, tía juraga, tía chamusca, pingajo, estropajo, zarandajo, trapajo, renacuajo, zancajo, espantajo, escobajo, escarabajo, gargajo, mocaño, piel de zorra, fuina, cagachurre, mocarra ¡pum, pum!». Algunos usos lingüísticos sirven para datar convenciones sociales o el estado de evolución del fenómeno en cuestión. Que dos hermanos (*M. sectas*) se traten de «Vos» supone un alto grado de arcaísmo en el comportamiento sociolingüístico. La crítica de las innovaciones léxicas apunta en la misma dirección: «pero, tío —dijo la condesa—; yo quiero que mis hijos me tuteen. —¡Cómo, sobrina! —exclamó el general—. ¿También quieres tú entrar en esa moda que nos ha venido de Francia, como todas las que corrompen las costumbres?» (*Gaviota*). Los neologismos también son signo distintivo en el comportamiento lingüístico de los grupos elegantes *à la page* (*Marquesa, María, Gaviota*, etc.).

Precisamente la elegancia en el vestir sirve al autor como tarjeta de identificación de sus personajes. Los nuevos ricos «creían que para parecer señores era preciso mostrarse a todas horas engalanados de prendas de mucho valor». El traje de las damas define su mentalidad,¹³ su extracción social («María, dirigida en su tocador por los consejos de una patrona se presentó malísimamente pergeñada. Un vestido de *foulard* demasiado corto, y matizado de los más extravagantes colores, un peinado sin gracia, adornado con cintas encarnadas muy tiesas; una mantilla de tul blanco y azulado guarnecida de encaje catalán, que la hacía parecer más morena» —*Gaviota*—), o la educación de sus gustos.

Los tocados de las damas y el atuendo de los caballeros reciben el mismo tratamiento lingüístico que las modas descritas en revistas como *El Periódico de las Damas*, *El Buen Tono* o *La Moda*: «había adoptado otro peinado más conforme a la vida pacífica y

13. Cf. el cap. III de *Elia*.

moral que pensaba seguir, sustituyendo el modesto rizo a los tentadores bucles que llevaba en otro tiempo» (*M. Madrid*); «su traje era estrictamente arreglado a la última moda; llevaba frac color de castaña; chaleco blanco; corbata de raso, en la que brillaba un magnífico alfiler de topacios y diamantes; pantalón de finísimo paño negro; botas de charol y guantes amarillos» (*Madrid*). Por contraste, el atuendo de los «hijos del pueblo» no puede ser más precario: «dos camisas bastante viejas, dos pares de medias de algodón llenas de zurcidos... dos pañuelitos [...] que se ponía en el cuello. Tenía además otros dos pañuelos de color para la mano. No tenía más que un par de zapatos y en bastante mal estado. Dos vestidos de percal [...] y una mantilla bastante deteriorada completaban las galas de aquella virtuosa criatura» (*María*). El traje puede llegar a originar conflictos de clase: la levita de Andrés (*Pobres de Madrid*) le ocasiona dificultades insolubles para encontrar un trabajo de cerrajero o de mozo de cordel.

Las comidas ayudan a la caracterización de ambientes y personajes. El desayuno de un grupo de viajeros se diversifica según el grupo social a que éstos pertenezcan: los viajeros de mayor categoría toman chocolate y los de menor, huevos con patatas, mientras que los arrieros se satisfacen con gazpacho y vino (*Cortesanos*). Toda persona partidaria de las costumbres tradicionales tomará chocolate mientras que el *fashionable* ingiere té u otras infusiones. Mientras una comida de jornaleros consta de «bacalao a la vizcaína, patatas cocidas y pasas» (*María*) o la comida en una casa de huéspedes de 1836 se basa en «ensalada cocida, arroz con pescado a la valenciana y tortilla de patatas» (*M. Madrid*), los elegantes desayunan champagne (bebida que, en *Justicia*, Enrique utiliza como afrodisíaco), toman té y se sirven a la mesa alimentos delicados; el menú de una comida elegante empieza con «una riquísima sopa de tortuga y concluyó con una fresca piña ananá, después de haberse servido un rodaballo cocido al vapor y un faisán con trufas [...] los cuatro vinos que sobre el de Burdeos, que se sirvió aparte, llenaron diferentes veces las copas, no desmerecieron nada del espumoso champagne *frappé à la glace*» (*Fe*). La mejor contraposición entre dos sistemas dietéticos carac-

terizadores de dos posiciones sociales la encontramos en *La justicia divina*: «los cortesanos de blusa denominamos comida a lo que engullimos a mediodía; pero vosotros, los señoritos, lo habéis arreglado de otro modo, y llamáis comida a la cena, almuerzo a la comida, y todo lo trabucáis para seguir las modas francesas [...]. Mi padre me daba a las oraciones un huevo estrellado para cenar, porque decía que la cena había de ser ligera, y ahora me llenáis el bandullo de cocido y de guisados por la noche, porque así le place a mi hijo, que se ha empeñado en introducir las costumbres de los grandes señores en casa de un humilde artesano».

La radical diferencia que separa a las clases sociales y que los novelistas cuidan de señalar, acentuadamente en los rasgos externos de los usos y consumos, desata la denuncia teórica y la prédica moralizante. Nos desviaría de nuestros propósitos en el presente capítulo, volver de nuevo sobre el papel de «estructuras de consolución» que tan agudamente ha señalado Umberto Eco para la novela *socialista* de Sue (*Les mystères de Paris*),¹⁴ estructuras que tienen su réplica literal en la producción de Ayguals y los novelistas vinculados a su empresa editorial. Lo que sí debe señalarse aquí, y a propósito de este tema, es el curioso comportamiento de los personajes filantrópicos, convertidos en pararrayos de las tensiones de las clases sociales. La caridad es obra de las mujeres, quienes no pueden soportar el ritmo vital aventurero del modelo prototípico —el Rodolfo de los *Mystères*—, y, por tanto, han de arbitrar procedimientos al alcance de su sexo: utilización de una quinta de recreo como granja de convalecencia para dolientes menesterosos (*Marquesa*), institucionalización de la asistencia social *face to face* («la beneficencia domiciliaria a que Vds. van a dedicarse se deberá llamar el Ángel de la Caridad [...] Así la apellidan a V. hoy cuantos han tenido ocasión de admirar sus virtudes. Adelaida se ruborizó oyendo al doctor» [*Fe*]).

El tiempo libre es constante; las aventuras ocurren siempre fuera del trabajo, incluso las de los obreros y menestrales. Para las clases altas la organización del ocio puede llegar a ser un grave problema,

14. Umberto Eco, «Rétorique et idéologie dans *Les mystères* d'Eugène Sue», en *Revue Internationale des Sciences Sociales*, XIX (1967), pp. 591-609.

dado que se trata de su única actividad. Los burgueses *bon-vivants* y los libertinos se levantan de la cama a la hora de mediodía (*Gran mundo*, *Justicia*); asisten a tertulias familiares (de los Bellaflor [*Marquesa*], de la condesa de Algar [*Gaviota*]) y a cafés públicos (*Justicia*); tanto en unos como en otros lugares se practica la calumnia, la difamación y el juego (*M. Madrid*, *María*). Las orgías son el punto máximo de manifestación de estas gentes desocupadas, orgías «en que el vino y el tabaco servían de perfumes» (*Gaviota*) y a las que necesariamente concurren muchachas a «quienes a pesar de su escandalosa prostitución respeta la policía porque venden sus gracias y sus encantos a caballeros decentes» (*María*).

Los toros representan también un motivo de distracción (*Mano negra*, *Gaviota*); lo mismo ocurre con los bailes: de carnaval (*El Escándalo*, *Villahermosa*), de sociedad o populares (*Pedro Saputo*). Los duelos son forma obligada para dirimir las cuestiones entre caballeros; duelos que, si se celebran en Madrid, tienen teatro obligado detrás de las tapias del Retiro o en la Venta del Espíritu Santo (*Madrid*, *Gran mundo*).

Y como liberación del ocio cotidiano, los viajes. Viajes que se dirigen siempre a las cercanías: Alameda de Osuna (*Gran mundo*), Fuencarral (*Pobres de Madrid*), Aranjuez (*María*), Carabanchel (*Marquesa*). El viaje a París significa la búsqueda del prestigio social —el famoso doctor Álvarez atiende a la madre de Rosa, en Burgos, camino de la capital francesa (*Rosa*)— o la liberación como procedimiento terapéutico (*Pobres*, *Justicia*). América es el destino de los personajes que necesitan rehacer plenamente su vida (el doctor Stein de *La gaviota*).

Todo lo anterior responde, evidentemente, a mi particular índice de refracción en la lectura de los textos y a la selección de novelas desmenuzadas. Creo, con todo, que la capacidad evocadora de los textos aquí recordados se compadece bastante aproximadamente con el sentido linealmente descriptivo o simbolizador de la novelística anterior a 1870 y que estos textos, también aproximadamente, nos entregan una copia del modelo teórico de la sociedad contemporánea presentada por los novelistas en sus narraciones. Y, a grandes rasgos, puede afirmarse que la sociedad representada en estas novelas corresponde a la estructura de las clases urbanas

—madrileñas, en su mayor parte— del segundo tercio del siglo. Constatación que nos lleva de la mano a los problemas relacionados con la intervención e interferencias del propio novelista en el universo imaginario, sedicentemente autónomo, que pretende construir.

Capítulo 6

NOTAS SOBRE LAS FORMAS NARRATIVAS

A pesar de que una hipótesis impresionista nos puede llevar a sostener que las formas narrativas de la novela popular decimonónica se reiteran incansable y mecánicamente, una prudencia elemental debe alertarnos contra afirmación tan tajante. Las estructuras novelescas y caracteres estilísticos de las novelas de folletín han sido abordados genéricamente en diversos trabajos.¹ Puede resumirse todo lo dicho hasta ahora afirmando que el mecanismo económico de producción y venta, por una parte, y la finalidad docente que buscaban los escritores, por otra, predeterminaron los rasgos fundamentales de la narrativa popular del siglo XIX.

La detención de una aventura en un momento culminante, la prolongación innecesaria de los diálogos y de las situaciones, las mismas interpretaciones de los autores al público lector pueden y deben explicarse por la primera razón antes aludida. Bien conocidas son las reacciones convulsas de los lectores cuando Sue o Dickens daban a sus narraciones un sesgo imprevisto. En la génesis de las novelas de folletín, la relación autor-lector llegaba a producir tal clima de tensión emocional que podía reobrar sobre el plan inicial de la novela. Antonio Flores confiesa que su

1. André Moufflet, «Le style du roman-feuilleton», en *Mercure de France* (15 enero 1931); Jean-Louis Bory, «Tout feu tout flamme», en *Musique* II, Julliard, 1966; para la literatura española, el mentado libro de J. I. Ferreras *La novela por entregas*.

propósito al empezar a escribir esta novela fue el de pasar por alto ciertos pasajes de la historia de donde tomamos las principales noticias; pero la circunstancia de irse publicando al propio tiempo que la escribimos nos hace cambiar de opinión en obsequio a las diferentes exigencias con que nos honran los lectores. Y son tantos los que han acudido a pedirnos que no omitamos la descripción de la boda de Fernando con Adelaida [...].²

Villergas, en el epílogo de *Los misterios de Madrid* alude a las dificultades políticas que le impidieron la continuación de la novela. Claro está que tomando el problema por el otro extremo —la capacitación y exigencias de muchos lectores— tenemos que, como ha subrayado Botrel, la «fragmentación de la lectura» produce unos resultados de accesibilidad y aceptación que reobran, a su vez, sobre las características formales del producto.³

Todo lo anterior resulta perfectamente aceptable para la novela por entregas o de folletín; ahora bien, las dificultades comienzan cuando se cuestiona —como en este ensayo— la aparente frontera que separa las anteriores producciones novelescas de las *demás*. Porque, como recordaba en páginas anteriores, existe el problema de los textos narrativos editados simultáneamente en volumen y en producción serializada, las contaminaciones innegables entre «novela literaria» y novela de folletín a partir de 1870 y, en tercer lugar, la cuestionable *calidad literaria* que caracteriza a las novelas anteriores a la fecha antes indicada. Al romper las barreras que separaban una y otra clase de novelas, el lector y el crítico tienen la impresión de que lo predicado para las de folletín vale, en gran medida, para las no serializadas y, a la inversa también, que las características anejas a los volúmenes narrativos anteriores a 1870 no escapa del ámbito de influencia de la novela por entregas.⁴

Estas dificultades no abonan una vuelta a los planteamientos

2. *Fe, esperanza y caridad*, III, pp. 236-237.

3. Jean-François Botrel, «La novela por entregas: unidad de creación y consumo», pp. 123-124.

4. La inseguridad en la denominación de los subgéneros narrativos ya fue apuntada por Montesinos, *Introducción a una historia...*, pp. 140 ss. Sobre este problema, véanse también M. Baquero, *El cuento español en el siglo XIX*, pp. 71-73, y Salvador García, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, p. 103, University of California Press, 1971.

confusos de la crítica de finales de siglo ni tampoco una propuesta de clasificaciones temáticas análogas a las efectuadas por J. I. Ferreras en sus libros citados; creo que el trabajo que se nos impone es el del estudio monográfico de los códigos narrativos implícitos en novelas individualizadas o en grupos de novelas claramente identificables, para proceder a continuación al contraste riguroso entre los diversos códigos resultantes. La tan repetida mecanización de los métodos formales de la narrativa de folletín (y de casi todas las otras novelas de la época, tenemos que añadir) ha de ser verificada con un análisis experimental, en sustitución de todas las apreciaciones generales de que ha sido objeto hasta el presente. Y por lo que se refiere a la construcción de la *poética* del «género», creo que en este problema son muy pertinentes las propuestas de F. Lázaro acerca del método con que se debe enfocar el estudio de la «novela picaresca española».⁵

De todas formas, y antes de pasar a una aplicación práctica de esta propuesta metodológica, adelanto ciertas observaciones generales sobre problemas técnico-narrativos relacionados con los textos novelísticos descritos en el capítulo 5.

Una constatación evidente para el lector menos atento resulta ser la llamativa presencia del autor; en monólogo explicativo dirigido al lector,⁶ como cómplice de la trama novelesca y sus funciones simbólicas,⁷ o por el medio más conocido de los comentarios y las explicaciones de finalidad docente. Esta última forma de presencia, desdoblada en la voz del inevitable narrador omnisciente o en la del

5. «Debe sustituirse la vía de la inducción, que considera el corpus ya construido, por un método que permita observar su construcción. Este punto de vista hace reconocer enseguida que determinados rasgos del contenido y de la construcción, existentes en diversas obras, fueron sentidos en otras como iterables o transformables» («Para una revisión del concepto “novela picaresca”», reeditado en su libro *«Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1972, pp. 195-229).

6. *Introducción del lector en las peripecias de la novela*: «sentimos mucho tener que dar una fatal noticia al lector [...] vamos a decirle al lector que tiene que ir a la cárcel» (*M. Madrid*, *Interpelación dirigida a los lectores habituales de novelas*: «Vosotros... la mayor parte de los que leéis estas páginas, ni comprendéis por qué pasa así las horas [Irene], ni os interesáis mucho en la noticia de este tiempo perdido. ¡Tenéis razón! [...] Vosotros queréis historia, necesitáis movimiento, deseáis aventuras, buscáis sucesos, peripecias, catástrofes [...] lo habíamos olvidado» (*Villabermosa*, libro II, cap. II).

7. «Laura, cuyo nombre romanesco quizá haya despertado en nuestros lectores

propio autor, constituye el recurso que denomino *excurso narrativo*.

En el *excurso* puede darse la manifestación directa de las intencionalidades del autor, singularmente en los Prólogos, en las notas a pie de página o en los grabados e ilustraciones complementarias. El Prólogo de Riera a sus *Misterios* constituye toda una declaración programática de las intencionalidades de este autor; las explicaciones eruditas y marginales de que Fernán Caballero salpica sus novelas son otro modo de intervención descarada; las declamaciones de un Tresserra («la sociedad española clama por un nuevo sistema de cárceles y presidios, basado, primero en los derechos del hombre; segundo, en la ciencia moderna», etc., *Saladero*) reciben un pleno subrayado en los planos de la cárcel «circular-panóptica» con que ilustra la novela.

El *excurso* encubierto consiste en la exposición de largos parlamentos puestos en boca de los personajes presentados como modélicos o ejemplares. Existe una tercera fórmula consistente en la divagación del *narrador* acerca de los más variados temas que se puedan imaginar. Tema fundamental en este tipo de *excursos* es la ideología política del novelista, matizada con toscos análisis de índole sociológica. La oposición *ricos/pobres* llega a ser un fácil esquema de referencia alrededor del cual se tejen denuncias humanitarias, elucubraciones utópicas o, como ha propuesto Umberto Eco, «estructuras de consolación». Ahora bien, el *excurso* puede ser también de estricto carácter político, ya sea en el terreno de los derechos generales (defensa de la libertad de imprenta, del libre-cambismo teórico, de las reformas penales, etc.), ya en el de los problemas concretos y circunstanciales (la política de Martínez de la Rosa o del general Espartero, la primera guerra carlista, el abolicionismo de la esclavitud, etc.) llegando, en ocasiones, a ser el cauce de expresión de los particulares o interesados puntos de vista del propio autor, como puede ser el Martínez Villergas,⁸ vapuleador del *Manual* de literatura de Gil y Zárate, o el Ayguals propagandista de un bálsamo antirreumático.⁹

la idea de una heroína de novela, era en efecto una mujer original por su carácter [...]» (Fe).

8. *M. Madrid*, 3.ª parte, cap. XIII.

9. *La justicia divina*, II, p. 103. En ediciones posteriores a la primera, el

Las técnicas de narración no son precisamente un prodigio de elaboración artística. Nombela informó cumplidamente sobre este problema en su tantas veces citado libro. Sirva además el testimonio de otro periodista, Carlos Rubio, que en 1857 afirmaba ser tan trabajosas las novelas cortas como las largas, puesto que las segundas no eran sino el resultado de la superfetación de las primeras.¹⁰ En este punto tienen sentido las consideraciones acerca del trabajo forzado de los escritores,¹¹ aunque las propias características formales de las novelas de aventuras potenciasen la extensión de los textos narrativos.¹² Las prolongadas descripciones —que alternan con los entrecortados diálogos a que se han referido críticos recientes—, posible influencia de los inventarios de cosas a que tan aficionados eran los costumbristas,¹³ actúan en el doble frente de a) las amplificaciones retóricas de la prosa decimonónica, y b) la plasmación de los modelos simbólico-sociales que he recordado en el anterior capítulo.¹⁴

Las artificiosas descripciones congelan el espacio en su nuda función referencial, lo que hace difícil la utilización simbólica

autor recuerda, a veces, los efectos prácticos conseguidos con sus predicaciones en novelas o ediciones anteriores: «Desde que se publicó la segunda edición de esta novela, ha desaparecido el edificio de la cárcel de Corte, y las presas que en ella había fueron trasladadas a la de *Villa*, en donde deber nuestro es confesar que se han hecho algunas mejoras [...]» (Fe).

10. *La Iberia* (22 agosto 1857).

11. «Lo mejor no fue para Miguel Ángel sino para el autor de estos *Misterios*, que tiene medio con la historia de la Marquesa de llenar algunas cuartillas que le iban haciendo falta para terminar la entrega» (M. Madrid).

12. La superposición de historias diferentes, paralelas o ensartadas, ayudan al dinamismo de la narración; Villergas, con su habitual desenfado, confiesa el problema técnico que este rasgo planteaba a los novelistas: «tenemos que habérmolas con tantos personajes a un tiempo, que necesariamente hemos de tener a unos u otros olvidados algún tiempo para dar cabida a los demás en un local que no es bastante espacioso para que cojan todos a la vez [...]» (M. Madrid, 1.^a parte, cap. XX).

13. J. F. Montesinos, *Introducción a una historia...*, p. 91.

14. Los propios personajes de las novelas llegan a confesar su identificación con los modelos simbólicos servidos en los textos narrativos: «cuando llegue ese caso, yo le daré a Vd. a leer una novela muy bonita, de cuyo título no me acuerdo ahora, para que haga construir un palacio como el milady Stanley... ¡Si vieran ustedes qué palacio tan lindo era el de esa inglesa!... A mí me da envidia leer la descripción que hace el autor» (Fe).

que he considerado en otro lugar.¹⁵ El uso del tiempo da resultados mucho más fructíferos. Creo que, como ha expuesto Baquero Goyanes, «al folletinista parece sobrarle tiempo, y de él se sirve como del más poderoso resorte emocional, al someter a impaciente espera la atención del lector».¹⁶ Aunque esta dosificada aceleración del *tempo* narrativo viene apuntalada por la iteración de precisas referencias cronológicas: «un día de los del mes de mayo de 1841» (*Madrid*); «en noviembre del año de 1836» (*Gaviota*); «era el 13 de febrero de 185...» (*Saladero*). Por lo demás, poco más da de sí el uso de la perspectiva temporal. Las historias tienen un carácter lineal que en su mayor grado de complicación suponen una interferencia de unas en otras, aspecto que pudo haber dado un pluriperspectivismo del punto de vista narrativo que los autores dejaron sin aprovechar.

ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN LAS NOVELAS DE AYUALS DE IZCO

En los primeros acercamientos a los diversos géneros de la literatura popular, el crítico siente una tentación reduccionista que le lleva a ver «modelos» de estructuras que se repiten de un modo mecánico. El prestigio de las categorizaciones formalistas aplicadas al estudio del cuento puede desplazarse al análisis de la novela popular sin advertir que en la génesis de ésta intevienen como variables importantes condicionamientos culturales.

El estudio de las estructuras narrativas empleadas por Ayuals en las novelas que aquí estudio arroja como resultado definitivo esta constatación: en rigor, a pesar de los sencillos esquemas utilizados por el autor, muy pocos elementos vertebradores de las estructuras son constantes en las novelas. En las notas que siguen pretendo ofrecer en síntesis esa fórmula comprensiva de los elementos vertebradores del «discurso narrativo» en las novelas de Ayuals.

15. «Notas sobre la visión de Madrid en la novela postromántica», en *AIEM*, VIII (1972), pp. 419-437.

16. M. Baquero Goyanes, *¿Qué es la novela?*, Columba, Buenos Aires, 1966².

La estructura de la narración se organiza sobre dos ejes: el eje *proairético* y el eje *modal*. El primero corresponde al proceso de las acciones en cuanto que éstas determinan el comportamiento de los personajes (*actantes significativos*) o no lo determinan (*actantes no significativos*). Los actantes significativos podrán ser *primarios* si cumplen una función operativa inmediata, *secundarios* si realizan una función mediana a través de filtros temporales y *actantes cero* (acción motivada por la falta de una acción previa).

El convencionalismo trepidante de las intrigas folletinescas produce en el lector actual una divertida distanciación del texto novelesco; éste responde a las reglas ya establecidas de un juego que se conoce. Para el lector popular del siglo XIX la actitud «campista» no parece tan admisible; la reacción espontánea de los lectores decimonónicos ante situaciones imprevistas en el desarrollo de algunos «folletines» no podía explicarse sin una buena dosis de adánica inocencia en el ánimo del público consumidor. Viene esto a propósito de la unilateral explicación económica que se ha dado a la prolongación de las peripecias de la novela popular. Esta explicación lo único que aclara es el entramado económico de los sistemas de mercado y producción, de ningún modo explica la estructura de la novela misma.

El eje *proairético*, en la novela popular, está construido sobre un sistema abierto de ráfagas de tensión que produce una estructura centrífuga en la que la ley de la condensación (argumental o psicológica) es impensable. La acción de las novelas de Ayguals explota indefectible en los primeros capítulos y, a partir de ellos, los personajes —al igual que en la novela griega—¹⁷ son lanzados a la búsqueda mutua de unos por otros. La búsqueda se produce en dos niveles distintos: el individual de los protagonistas $\longleftrightarrow$ antagonistas y el colectivo de los grupos familiares. Esta búsqueda paralela viene motivada por *actantes primarios* (encuentros y alejamientos de los personajes) y *actantes secundarios* (objetos significativos como cartas, medallones, recibos, animales, sombras y visiones pre-

17. Véase el artículo de C. García Gual, «Apuntes sobre la novela griega», en *Emérita*, XXXVII, fasc. 1.º, pp. 29-53.

monitorias). El *deus ex machina* que pone en marcha a los actantes es necesariamente la tipificación de la idea combatida por el novelista: los clérigos fanáticos y absolutistas, el desalmado «capitalismo», la intolerancia de las clases dirigentes del *Ancien régime*.

La búsqueda tiene una traducción en las técnicas del contraste: «dejemos por un momento el lujoso palacio de la marquesa de Turbias-Aguas, donde medra el viejo y se fomenta impunemente la desmoralización, para trasladarnos con nuestros lectores a la infeliz morada de Anselmo el Arrojado, donde la indigente virtud es atrozmente atropellada (*María*). La ausencia de la condensación elimina la función del *actuante cero* tan significativo en novelas posteriores, como el don Víctor Quintanar de *La Regenta*.

La búsqueda de los personajes, como quiebra de un orden previo que precisa de la reordenación, culmina en el demorado final para el que la preceptiva anagnórisis presta la ayuda técnica pertinente; barón del Lago, identificado como el marido de Emilia (*María*), desconocido padre de Paquita (*Marquesa*), hermandad de los dos enamorados Eduardo y Enriqueta (*Pobres*), ascendencia de la familia Ibarrola (*Pobres de Madrid*).

Las ráfagas de tensión permiten todas las detenciones novelescas y extranovelescas (*excursos*) que quiera introducir el autor. Las detenciones de carácter narrativo corresponden a las historias ajenas al curso de la acción desencadenante de la prolongada tensión narrativa. Ayguals no acostumbra a cargar la mano en este terreno quizá porque le interesa más el paréntesis didáctico de los excursos. Las «historias» intercaladas son siempre antecedentes biográficos o descripciones crítico-costumbristas del mundo de los personajes subalternos, criados y tipos del *lumpen* puestos al servicio de los personajes protagonistas.

El «modelo» del *eje proairético* lo proporciona *María*. En las otras novelas la tensión de búsqueda es ampliada a varias parejas de personajes¹⁸ por lo que la progresión narrativa —aun conservando un modelo similar— se duplica o triplica en complicación

18. La pareja Luis-María (*María*) tiene los siguientes complementos: Eduardo-Enriqueta/Inés-Duque de la Azucena (*Pobres*); Adela-Conde de Campofrío/familia Ibarrola-Mendilicueta (*Pobres de Madrid*); Luis-María/Rosa-Conde del Charco/Paquita-Barón del Lago (*Marquesa*).

argumental y en censo de personajes; con todo, la fórmula es siempre la misma: $A \rightarrow B$ a través de las dificultades (*actantes primarios* y *actantes secundarios*) interpuestas por el personaje-idea desencadenante.

El *eje modal* recoge la forma particular con que la «historia» reproducida en el *eje proairético* es distribuida en la narración. Hay en este segundo eje una participación más directa y consciente del autor. Las ramas significativas del *eje modal* —uso del tiempo, perspectiva del narrador, modos de presentación— están muy cercanas al mundo de las técnicas novelescas que, como es bien sabido, son un producto histórico sujeto a un proceso de perfeccionamiento y precisión estilística.

El *eje modal* en las novelas de Izco recibe un determinante condicionamiento de partida en las pretensiones didácticas del autor, ya que es en esta zona donde se sitúa operativamente la estrecha relación autor $\rightarrow$ lector que hemos visto como tan propia de la novela popular del siglo XIX. La voluntad de captación del interés del lector aparece en la titulación de los capítulos y de las «partes» o «libros» de que se compone la novela —«el folletinismo del siglo XIX gustó de las muy expresivas y tremebundas titulaciones de capítulos».¹⁹ Los títulos de las siete partes en que se divide *María* son suficientemente orientadores a este propósito: «Indigencia y honor», «El gran mundo», «La virtud y el vicio», «También la virtud es nobleza», «Los celos», «La soberanía nacional», «Toda promesa es sagrada». La abundancia en estos títulos de un vocabulario de carácter ético sitúa al lector en la perspectiva moralizante, lo que no es indicio descaminado, pues como ya se ha indicado, *María* es novela muy cercana a la moralización a lo Richardson de «la virtud recompensada». La función directa de comunicación operativa con el lector puede anotarse en muchos pasajes del texto novelesco, cito uno: en *María*, el excursus del vol. II, p. 9 informa al lector sobre varias entidades asistenciales y filantrópicas, y concluye con estas palabras: «nosotros que, al empezar la historia de María, deplorábamos la escasez de estas asociaciones benéficas, tenemos un placer

19. M. Baquero Goyanes, *Estructuras de la novela actual*, Planeta, Barcelona, 1970.

inefable al verlas plantear bajo lisonjeros auspicios, y no dudamos que el país sacará de ellas las inmensas ventajas que son de esperar».

La voluntad manifestada por Ayguals de crear novelas históricas explica la precisión de cronista o gacetillero periodístico con que señala el día y hora de muchos acontecimientos de las novelas. La rigidez o torpeza que inmovilizan el transcurrir del «tiempo histórico» en su traducción a «tiempo novelesco» dan como resultado que esta perspectiva temporal sea muy poco relevante como recurso de técnica novelesca.²⁰ El crítico ha de centrarse, por tanto, en el análisis del tiempo estrictamente novelesco que, como es de suponer en novelas de mitad de siglo, se presenta en una sencilla progresión lineal con la sola excepción del *flash-back* de carácter biográfico en los personajes subalternos. La disposición lineal del tiempo recibe una elemental manipulación técnica con el recurso del paralelismo cronológico de acciones diversas que, significativamente, se desarrollan en lugares tan antitéticos como un elegante palacio y una humilde habitación: «no bien había terminado una diversión, ya se le preparaba otra, y *mientras* su vida se deslizaba entre placeres, ocurría una escena dolorosa que referiremos en el siguiente capítulo» (*María*).

El narrador adopta la consabida postura omnisciente, lo sabe todo sobre los personajes y sobre los acontecimientos. La voz del narrador, en un juego de complicidad con el lector, informa a éste con antelación de acciones posteriores o sugiere sobre los personajes noticias que los propios personajes desconocen («y el lector habrá acaso adivinado que la tal Eduvigis era la hija de uno de los más soeces y despreciables seres que han figurado en la taberna del tío Gazpacho»). La autoridad del narrador es absoluta en todos los grados y a ella se pliega la disposición narrativa de la materia novelesca: golpes de efecto, anagnórisis finales, *metanoias* instantáneas (tal, el repentino cambio del negro Tomás en *Marquesa*), cortes de capítulos en momentos de tensión *proairética*, capítulos que

20. En *María*, cuya acción se sitúa entre 1833-1836, el autor introduce en dos ocasiones un tiempo histórico posterior a los acontecimientos novelados; Ayguals echa su cuarto a espadas en un tema político que conmueve al país en los momentos en que está escribiendo la novela, los proyectados matrimonios de Isabel II.

suelen finalizar en la cumbre de una explosión exclamativa: «¡Era el barón del Lago!» (*María*).

Los modos de presentación también se adaptan al efecto buscado en cada situación y, en ocasiones, a la motivación extraliteraria de la extensión tipográfica de la página.²¹ En las novelas de Ayguals predomina la *narración* sobre los otros modos de presentación literaria. La narración, plataforma privilegiada para la perspectiva omnisciente, desarrolla dos funciones complementarias: por un lado, informa extensa y pormenorizadamente sobre los sinuosos recorridos de las acciones (*eje proairético*) y, por otro, franquea sin necesidad de forzadas transiciones la entrada del excursus didáctico, tan relevante en la novelística de Ayguals. Los monólogos de los personajes ofrecen el mismo rendimiento en la economía de la distribución modal al par que matizan el casuismo psicológico de los sentimientos.

Al llegar el momento de trazar el balance de las aportaciones técnicas y de los aciertos literarios de Ayguals, nos encontramos con unos resultados no suficientemente esclarecedores. Ayguals carecía de la garra de los grandes folletinistas franceses, sus modelos inmediatos; en una valoración sintética de su significación en la historia literaria habría que anotar su interés por la novela histórica contemporánea y el amplio empleo que hizo del excursus con finalidades didácticas; en todo lo demás repetía usos literarios comunes en la época.

21. Ayguals sólo utiliza de forma llamativa en una novela —*Pobres de Madrid*— el tosco recurso del diálogo breve y entrecortado que extiende la longitud de la narración y, por tanto, aumenta el número de páginas de la novela.

Capítulo 7

GALDÓS Y LA NOVELA POPULAR

En anteriores capítulos se ha señalado cómo, a partir de los años posteriores al 70, la novela popular entra en una fase de postración de la que nunca consiguió recuperarse. Ahora bien, desde un punto de vista estrictamente cuantitativo, los datos bibliográficos contradicen la decadencia del género. Por otra parte, sabemos que los novelistas expertos del género y otros de nueva incorporación continuaron redactando volúmenes extensísimos que se ajustaban a los cánones de la narración folletinesca. Pero entre las novelas afolletinadas que se publican en los años finales de siglo, no hay una sola producción que marque un hito en la trayectoria de la novela popular. Encontramos reediciones de piezas narrativas anteriores a 1870, ediciones en folletín de novelas prestigiadas por otros caminos (caso de la edición de *La Regenta* en *La Publicidad* de Barcelona) o traducciones de novelas extranjeras muy conocidas; lo que ya no podremos encontrar es un texto de la significación que tuvieron en su momento la *María de Ayuals*, *El cura de aldea* o *Fe, esperanza y caridad*.

La mejor prueba de la impotencia de la novela popular posterior a 1870 la proporciona la eclosión de la escuela realista con su señalado propósito de exigencias artísticas, opuestas a la mecánica serialización de la novela popular. Y, como es unánimemente admitido, el papel capital en la creación de la nueva novela española corresponde a Pérez Galdós, cuyas concomitancias, teóricas y prácticas, con la novela popular son el síntoma más expresivo de las postrimerías de la novela folletinesca.

L. B. Walton había señalado en 1927¹ la impronta de lo «folletinesco» en la obra novelística de Galdós. Pero ha sido la crítica más reciente la que ha abordado con mayor agilidad de juicio y de argumentaciones un hecho literario que, a mi entender, es motivo capital en la primera etapa del escritor canario.

Mariano Baquero Goyanes ha dedicado su atención crítica en varias ocasiones² a la constatación y enjuiciamiento de este fenómeno. Quizás el texto más expresivo de los dedicados por Baquero a la descripción de las «filtraciones del folletín» en la novela de Galdós sea este:

el tan cacareado folletinismo de Galdós —bien perceptible en las dos primeras series de *Episodios*— es, en cualquier caso, de la mejor ley, y está hecho de intuición y estudio, enderezado a conseguir la máxima atención del lector mediante un inteligente manejo de tensiones y treguas, de contrastes y sorpresas.³

En 1961 aparecía en su redacción original el excelente libro de Hans Hinterhäuser *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*.⁴ Una sección del libro —«Novela popular y pastiche», pp. 337-356 de la trad. española— aborda frontalmente la consideración de los elementos «folletinescos» que subsisten en los *Episodios*. Para caracterizar el género, Hinterhäuser parte de las tipificaciones establecidas por Moufflet y Georges Jarbinet,⁵ de donde infiere que «todos los citados elementos formales de la novela-

1. L. B. Walton, *Pérez Galdós and the spanish novel of the nineteenth century*, Nueva York, 1927, p. 59.

2. En 1958, en el cap. «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, V, pp. 55-143, aporta datos y observaciones acerca del «desdén y burla de Galdós por tal género [el "folletinismo"]», renovado en sus manos». En un trabajo posterior reafirma su juicio ampliándolo al ámbito de la novela europea del XIX: «En Dostoievski, como en Dickens o en Galdós, está bastante enriquecido, transformado, pero perceptible, uno de los géneros más cultivados en su siglo: el folletín. Buena parte de los *Episodios nacionales*, *Crimen y castigo* y *Oliverio Twist*, reducidos a lo más externo, son, evidentemente, inequívocos folletines» (*Proceso de la novela actual*, Rialp, Madrid, 1963, pp. 36-37).

3. M. Baquero, «Las caricaturas literarias de Galdós», en *Perspectivismo y Contraste*, Gredos, Madrid, 1963, pp. 43-83.

4. Versión española: Gredos, Madrid, 1963.

5. G. Jarbinet, *Les mystères de Paris d'Eugène Sue*, París, 1932.

folletín se hallan presentes continuamente en los once primeros *Episodios* y esporádicamente en algunos otros de la segunda serie» (p. 339), y termina enumerando algunos recursos narrativos de Galdós que subrayan su conclusión. Ahora bien, los elementos narrativos que Hinterhäuser recuerda (raptos, duelos, aparición de fantasmas, calabozos subterráneos, conventos en ruinas, puertas secretas) son, en puridad histórico-literaria, elementos narrativos de la novela «gótica o de terror». Entidad análoga tienen las observaciones sobre el estilo y sobre caracteres a los que aludo en este capítulo.

En 1963 publicó Montesinos un artículo⁶ sobre los primeros ensayos narrativos de Galdós que contiene en germen casi todas las aportaciones de los primeros capítulos de su *Galdós*.⁷ En el libro establece categóricamente que los *Episodios* de la primera época (1873-1879) están penetrados por el folletín, «que entonces lo invadía todo», y explica la aparente contradicción del Galdós que desprecia técnicamente el género pero no elude su empleo en la realización de su primera fase narrativa, con una hipótesis muy plausible —reelaboración de la que ofreciera en el artículo antes citado—⁸ y, según la cual, el posible programa de Galdós, en sus inicios narrativos, pretendía «hacer una novela que arrastre la atención del lector y le deje sin aliento, pero novela atendida a ciertas reglas» (p. 107).

Más recientemente, el profesor Ynduráin ha abordado el estudio del problema en un análisis pormenorizado de *El audaz*,⁹ novela en la que aísla un conjunto de elementos caracterizadores de la técnica folletinesca que se reúnen en torno a la esquematización de los personajes, a la doble articulación del *discurso narrativo* y a su estilo peculiar. Al abordar Ynduráin el capítulo de las

6. «Galdós en busca de la novela», en *Insula*, XVIII, n.º 202.

7. José F. Montesinos, *Galdós*, Castalia, Madrid, I, 1968.

8. «Galdós se vio ante el folletín un poco como Cervantes ante los libros de caballerías, despreciables, no porque fueran de caballerías, sino por estar llenos de disparates. Galdós no llega a decirlo, pero creo que él también pensaba que sin disparates, sin forzar las cosas, una ficción vertiginosa que mantuviera en vilo al lector y lo dejara sin aliento, era cosa perfectamente legítima.»

9. Francisco Ynduráin, *Galdós entre la novela y el folletín*, Taurus, Madrid, 1970.

opiniones juveniles de Galdós sobre la novela folletinesca, exhuma algunos textos de los artículos publicados en *La Nación* —entre 1865 y 1866— y, a partir de estos textos, concluye afirmando del novelista canario que «clara parece su poca estimación de estas manifestaciones de literatura ínfima, que no excluyen, al mismo tiempo, un leve contagio de sus recursos, muy pronto eliminado por fortuna». Posteriormente, Iris M. Zavala ha insistido también¹⁰ en el antifolletinismo de Galdós. Sobre esta controvertida actitud galdosiana conviene hacer algunas precisiones y también alguna aclaración entre los textos galdosianos aludidos por la crítica.

La zona de máxima coincidencia entre los estudiosos de Galdós reside en la afirmación de la presencia del utillaje folletinesco en las novelas de la *primera época*. Un segundo filón cuyo aprovechamiento ha tentado a la crítica subyace en los desperdigados pasajes que, a lo largo y ancho de la obra narrativa galdosiana, expresan noticias u opiniones sobre el universo folletinesco, autores de folletines, títulos de novelas, efectos que produce su lectura en los lectores. La disparidad crítica surge al enfocar los planteamientos teóricos de Galdós sobre qué sea la novela y lo que él pretende realizar en el camino de la actividad narrativa. Es este el momento en que los escritos juveniles de Galdós salen a pública discusión; repertorio de escritos bastante limitado, por cierto, pues como escribió Montesinos «[Galdós] fue sobremanera parco en disquisiciones teóricas sobre la novela».¹¹

IDEA DE LA NOVELA EN GALDÓS

Según el estado de nuestros conocimientos de los textos primezcos de Galdós, el primero de carácter teórico sobre la novela reseña un libro de versos, los *Cantares* de Melchor de Palau.¹²

10. Iris M. Zavala, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, pp. 180 y ss.

11. J. F. Montesinos, «Galdós en busca de la novela».

12. «Folletín: *Cantares* de don Melchor de Palau», en *La Nación* (25 febrero 1866), recogido en *Obras completas*, VI, pp. 1569-1572.

El libro de Palau forma parte de la corriente poética *germanística* de los años sesenta, corriente en la que «con muy buen sentido se pretende no tanto imitar el *Lied* en su exotismo como lograr el *Lied* español a base de los cantares populares». ¹³ Poesía idealizante y estilizada, y por tanto, auténtico capítulo del pre-becquerianismo. El buen sentido crítico de Galdós capta lo que este libro tiene de novedoso y, por tanto, de ajeno a los gustos establecidos entre los lectores de 1866. Creo que Galdós, por vía irónica, traza un estereotipo del lector medio de estos años sesenta, y que las pautas más inmediatas para el abocetamiento que pretende se las proporciona el lector de las *novelas de folletín*. De ahí que el artículo comience asegurando un cierto fracaso del libro de Palau entre ciertos lectores superficiales pues «[...] los estómagos de los *aficionados* a las letras están tan acostumbrados a digerir los ampulosos pliegos en cuarto que expende Manini, ayudado por la inspiración un tanto gastronómica de los condimentadores de novelas».

El párrafo sustancial de la reseña ha sido agudamente comentado por Montesinos, ¹⁴ pero es oportuno insistir en las palabras iniciales y finales del párrafo «Dennos novelas históricas y *sociales* [...]». ¡Realidad, realidad!», con las que Galdós tipifica la temática usual en las novelas folletinescas que se publican por estas fechas y sintetiza la aberrante concepción *realista* en que se basan dichas obras. ¹⁵

En 1870 publica Galdós el texto teórico sobre la novela más significativo de toda su carrera de escritor. Se trata de otra reseña bibliográfica —la crítica de los *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos* de don Ventura Ruiz Aguilera— publicada en la *Revista de España* (1870, XV, pp. 162-193) bajo el significativo título de «Noticias literarias. Observaciones sobre la novela contemporánea en España». ¹⁶

13. Juan M.^a Díez Taboada, «El germanismo y la renovación de la lírica española en el siglo XIX, en *Filología Moderna* (1961), n.º 5, pp. 21-57.

14. J. F. Montesinos, *Galdós*, I, pp. 25-26.

15. Véase apéndice X.

16. El texto ha sido reimpreso recientemente en varias ocasiones. Vid Pérez Galdós, *Madrid*, M. Aguado, 1957 (prólogo de José Pérez Vidal), pp. 223 ss.; Iris M. Zavala, *Ideología y política en ...*, pp. 317-331. Montesinos, en *Galdós*, ha reproducido párrafos muy significativos de este artículo.

Montesinos ha insistido en la significación de este texto programático en el que ya, después de cinco años de colaboración en la prensa madrileña y de cultivar el cuadrito costumbrista,¹⁷ Galdós expone la concepción de su plan total de madurez: la creación de la novela de la clase media. Esta idea brota quizás de este texto de Mesonero:

pero no es en los palacios de los próceres ni en los camaranchones de la chusma donde han de estudiarse la índole y las costumbres de un pueblo, sino en la clase media; y más, cuando éste ha ganado en número y en influencia lo que aquéllas han perdido, tal vez para bien de todos; pues con haberse en cierto modo amalgamado entre nosotros las diferentes jerarquías sociales, se han introducido en el trato una cortés franqueza y una amable cordialidad de que sin duda están todavía muy distantes otras naciones que pasan por más civilizadas que la nuestra.¹⁸

La extensa cita de Mesonero arroja luz sobre las preocupaciones teóricas que asaltaban a algunos escritores españoles de mitad de siglo. Testimonian un sentir la novela como género literario vertido desde y hacia la sociedad que debe «reflejar» el más amplio aspecto de la estructura social. «La novela, el más complejo, el más múltiple de los géneros literarios, necesita un círculo más vasto que el que se ofrece una sola jerarquía [social]», escribe Galdós en las «Observaciones».

El planteamiento inicial del artículo galdosiano tenía un punto de partida en la descripción del estado de la *novela española contemporánea* en 1870. Tipifica las clases de novelas que fatigan las prensas por aquellos días; en su clasificación alude, en primer lugar, al método editorial de la entrega que si «bajo el punto económico es una maravilla, es cosa temible para el arte».¹⁹ A continuación pergeña la caracterización de los estilos

17. Ver sus colaboraciones en *La Nación* (1865-1868), *Revista del Movimiento Intelectual de Europa* (1865-1867), *Revista de España* (1870-1873).

18. Mesonero, *Obras. Poesía, miscelánea, crítica*, Madrid, 1851, p. 592.

19. Continuaba Galdós con una aproximación periodismo-novela que resulta semejante, si no idéntica, con otra observación similar de Pastor Díaz. Según Galdós, la novela por entregas «es como la aplicación del periódico a toda clase de mani-

novelísticos del momento: novela «de salón», novela «popular» (entendida por Galdós como la pervivencia de «las tradiciones de nuestra novela picaresca») y novela de costumbres campesinas («demasiado local»). Todo esto es insatisfactorio e insuficiente por arcaico o limitado en su problemática; el novelista moderno «tiene la misión de reflejar esta perturbación [de la vida social] honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituyen el maravilloso diario de la vida actual».

Veintisiete años más tarde vuelve Galdós a tratar de la novela desde una perspectiva general: es el momento de su Discurso de ingreso en la Real Academia Española, discurso que versa sobre *la sociedad presente como materia novelable*.²⁰ Este discurso, modesto en su formulación y en su extensión, se propone «estudiar la vida misma, de donde el artista saca las ficciones que más instruyen y embelesan» (p. 8). El estudio sobre la «vida» se limita a un breve escarceo sobre la movilidad social de los momentos finales de siglo; hecho que, con visión optimista, hace que Galdós concluya su Discurso afirmando que «el presente estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha sido estéril para la novela de España y que tal vez la misma confusión y desconcierto han favorecido el desarrollo de tan hermoso arte» (p. 16).

Ambos trabajos —el artículo y el Discurso— forman un bloque indisoluble. El primero prefigura auroralmente la iniciación de una *nueva novela* («hoy tenemos síntomas y datos infalibles para presumir que sea en un plazo no muy lejano»), novela que será la de la burguesía española del último cuarto del siglo. Galdós, en el Discurso, puede asegurar que el proyecto de 1870 era ya una gozosa realidad; una realidad elaborada en sus perfiles punteros por el propio autor del Discurso podemos añadir nosotros, desde la distancia que nos da la perspectiva histórica.²¹

festaciones literarias»; según Pastor Díaz «la novela moderna, no es la obra literaria, es el periodismo aplicado a los sentimientos, a las pasiones, a las intrigas de la vida...» (*Cuaderno autógrafa*.)

20. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós el domingo 7 de febrero de 1897*, Vda. e Hijos de Tello, Madrid, 1897.

21. Para aproximación de los dos textos —artículo y Discurso—, véase Car-

Montesinos ha reivindicado el interés «teórico» de dos narraciones primerizas de Galdós en las que se pasa revista —desde los peculiares condicionamientos de la literatura ficticia— a la situación de la novela española hacia 1870.

El primer texto —«la ironización de una mentalidad novelesca que ha ido creando la lectura de los folletines»²² es el titulado *La novela en el tranvía* y fue publicado en la *Ilustración de Madrid* desde el 30 de noviembre hasta el 15 de diciembre de 1871.²³ El tema galdosiano de la interacción ficción-realidad se produce en un espacio humano de cambiante concurrencia; el principio generador de la galopante historia folletinesca contada por el protagonista de la novela salta desde «ciertos nombres esparcidos en el pedazo de folletín... [del] pedazo de periódico que servía de envoltorio...». Un folletín, pues, en estado químicamente puro, origina una broma narrativa en la que el estilo del escritor ironiza a plena satisfacción sobre el fenómeno «folletín», pero no tomando distancias críticas objetivadoras —como ocurre en los artículos antes mentados— sino asumiendo, en un inteligente desdoblamiento, la asimilación y la crítica feroz del «género» denostado. Creo que esta narración es el texto más significativo de la directa actitud antifolletinista del joven Galdós; en los otros textos que aquí estamos recordando, su campo de referencia es mucho más amplio y sus diagnósticos más generales.

Un tribunal literario fue publicado en la *Revista de España*, (1872), XVIII, pp. 242-267,²⁴ y consiste en una nueva ficción, aunque de estructura más sencilla que *La novela en el tranvía*, en la que cuatro personajes dan opinión y reelaboran la novela que pone a su consideración el propio narrador del cuento. El motivo argumental de este texto da pie a Galdós para el repaso crítico de las tendencias novelísticas aún en boga —1872— y a las que aplica un bisturí demoledor.

Todos los textos citados son los que recogen el juicio de Galdós

men Bravo-Villasante, *Galdós visto por sí mismo*, col. Novelas y Cuentos, Magisterio Español, Madrid, 1970, pp. 62-63.

22. J. F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 25.

23. Cf. Galdós, *Obras completas*, VI, pp. 486-498.

24. *Ibid.*, pp. 456-470.

sobre el estado de la novela española en los momentos en que él ha iniciado ya la elaboración de su ambicioso plan novelesco. En todos ellos la crítica del escritor canario se ejerce por igual contra todas las formas de narración vigentes; rechaza las novelas que se publican sin un afán de regeneración del instrumento narrativo. 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 estilo narrativos: la novela idealista de *boudoir*, la descabellada novela histórica, la truculencia descriptiva de los bajos fondos o la narración situada en las arcádicas localizaciones del costumbrismo pintoresco.

Con posterioridad a los textos anteriores y en un momento en que el novelista Galdós se encuentra en un seguro dominio de su programa creador y de las técnicas de narración, vuelve de nuevo sobre el tema de la «novela de folletín». Son dos momentos ya analizados por la crítica galdosiana y que recuerdo aquí simplemente para marcar la diferencia de tono que separa estos últimos textos de todos los anteriores.

En 1884 aparece *Tormento*, novela considerada unánimemente como pieza representativa del período naturalista de Galdós. El primer capítulo de la obra es un diálogo en forma teatral entre don José Ido del Sagrario y Aristo.²⁵ Ahora bien, este capítulo inicial enlaza —por la forma dialogal de narración, por los personajes y algunos temas del diálogo— con el capítulo final de *El doctor Centeno*, la novela de cronología inmediatamente anterior a *Tormento*. Don José Ido del Sagrario es una de las figuras secundarias en el censo de cientos de personajes que aparecen en las obras de Galdós;²⁶ en una novela (*Lo prohibido*) aparece como

25. Para un planteamiento general de la técnica dialogada de Galdós, véase, entre los estudios recientes, el trabajo de Manuel Alvar, «Novela y teatro en Galdós», en *Prohemio*, I, n.º 2, pp. 157-203, y el de L. García Lorenzo «Sobre la técnica dramática de Galdós: "Doña Perfecta"». De la novela a la obra teatral», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXXXIV, pp. 445-472.

26. El trabajo de W. H. Shoemaker, «Galdos' literary crativity: D. José Ido del Sagrario», en *Hispanic Review*, XIX (1951), pp. 204-237, sigue la pista de este personaje cuyas funciones simbólicas, en el contexto de la narrativa galdosiana, son analizadas con singular agudeza.

calígrafo, en otras dos (*El doctor Centeno* y *Cánovas*) como maestro de escuela, profesión de la que asciende a la «cumbre de toda buena fortuna» con un nuevo trabajo, el de autor de novelas de folletín, actividad que le oímos anunciar en *El doctor Centeno* y que le ocupa en *Tormento* y en *Fortunata y Jacinta*, haciéndola compatible con el reparto de novelas por entregas (*Amadeo I*). Resulta altamente sintomático que este personaje sea el que, en el universo galdosiano, signifique la dedicación profesional a la novela de folletín. El tratamiento técnico a que es sometido este personaje —en la más ortodoxa línea cervantina— entrevera la ironía y la ternura, de la que resulta una figura con la que el lector termina encariñándose. Creo que Galdós, al presentar su nueva versión crítica del *folletín* —en unos tiempos en que su existencia no resultaba obstáculo para el desarrollo de la nueva novela— actúa desde una plataforma menos militante que la de los presupuestos teóricos que informan los artículos escritos en los años sesenta.²⁷

Pocos años más tarde, en 1888, escribe un artículo necrológico al producirse la muerte de Manuel Fernández y González.²⁸ La estimación que manifiesta Galdós por el gran folletinista es una buena prueba de la actitud comprensiva y distanciada que parece adoptar, con relación al folletín, en los años de su madurez creadora.

Después de todo lo visto, se puede afirmar que el denominado antifolletínismo de Galdós corresponde a una fase inicial en su dilatada trayectoria literaria, fase que requiere una extrema precisión interpretativa, máxime si se tiene en cuenta que —como unánimemente admite la crítica— la novelística galdosiana sufre una real contaminación del discutido folletinismo. Parece, pues, evidente, que en sus años de periodismo juvenil —desde *La Nación* (1865) hasta *La Guirnalda* (1873)— la volun-

27. Véase apéndice X.

28. «Recogido en *Obras inéditas*, ed. y prólogo de Alberto Ghirardo, Renacimiento, Madrid, V, 1923, pp. 103-116. En este trabajo se lee este juicio: «lo escrito por Fernández y González debe juzgarse y apreciarse en conjunto, más que en la unidad de cada obra; es una monstruosa fecundidad, un derroche de ingenio, y un amontonamiento de cualidades que se oscurecen los unos a los otros por falta de ponderación».

tad renovadora del escritor aplica su escarpelo irónico a la crítica de un estilo novelístico que todos los escritores exigentes daban por agotado. Prescindiendo de la estimación negativa que toda la novela «realista» del reinado de Isabel II pueda hoy merecernos y de los vejámenes a que fue sometida por los críticos de finales del siglo pasado —las «ñoneces y monstruosidades» a que se refería Menéndez Pelayo—, es preciso recordar que, en los albores de la Revolución de Septiembre, es insistente el clamor por una novela contemporánea española, reclamación en la que —con muy justos títulos de autoridad— participa Pérez Galdós.

No tiene nada de extraordinario que se dé en un escritor la *aparente* contradicción entre su universo de valores y los textos que salen de su pluma, y si el escritor es aún bisonio en el manejo de las técnicas pertinentes, la aparente contradicción se resuelve casi en principio. Así pues, el que Galdós en el terreno de sus limitados escarceos teóricos sobre la novela deteste todas las tendencias de moda, en general, y la peculiaridad folletinista, en particular, es un hecho que pertenece al ámbito del *pensar desiderativo*; expresa programas de trabajo, objetivos que, precisamente por su largo alcance, no pudo cubrir en las primeras jornadas de actividad creadora como fabulador. No podía desprenderse fácilmente de los *tics* narrativos que casi insensiblemente había adquirido en los años de lecturas infantiles y juveniles; las huellas de dichas lecturas afloran aquí y allá a lo ancho de la obra galdosiana pero, de un modo peculiarmente sintomático, en las obras de su primera época hasta 1881 —publicación de *La desheredada*— por fijar una fecha tope y convencional. Una razón secundaria que ayuda a entender —pero no explica satisfactoriamente— la huella folletinista en Galdós ha sido apuntada por Hinterhäuser²⁹ al aludir, en palabras del mismo novelista, al «excelente medio de propaganda» que era la entrega y al hecho de que los *Episodios* «aparecían con la regularidad periódica de las *entregas*». Y podemos añadir nosotros que una parte muy considerable de novelas primeras desde *La sombra* (1871) hasta *Doña Perfecta* (1876) fueron publicadas por el doble procedimiento de la edición del libro y

29. H. Hinterhäuser, *op. cit.*, pp. 351-352.

la aparición total o parcial en publicaciones periódicas (véase el cuadro cronológico, de las pp. 178-179, suficientemente expresivo en sus datos escuetos).

Hecho condicionante de la actitud de don Benito frente a la novela de los años sesenta (y, por descontado queda, frente al folletín) es su primera etapa de formación literaria, las posibles lecturas teóricas y, principalmente, novelísticas que realizó en sus años canarios o de estudiante madrileño. No son muy precisos los datos que poseemos sobre este asunto que los autores, generalmente, suelen confiar involuntariamente al impreciso subsuelo de su intimidad. Si nos movemos por tanteos aproximativos —las novelas que se publicaban en los años sesenta y en las décadas anteriores, las alusiones del propio Galdós—³⁰ tenemos que aceptar como válidas las hipótesis de Clavería y Montesinos³¹ que afirman la educación literaria de Galdós basada, en buena medida, en la lectura de los folletines.

El recuento de los libros de su biblioteca no es una señal segura de las lecturas de Galdós y menos aún de sus lecturas juveniles pero, en cualquier caso, algún síntoma de sus preferencias puede arrojar. Pues bien, según el censo de Berkowitz,³² del total de 3.974 volúmenes que papeletizó en las dos bibliotecas del novelista —Madrid y Santander— 607 son novelas, que se distribuyen con arreglo a la siguiente proporción: 170 novelas extran-

30. Pérez Vidal, en *Galdós en Canarias (1843-1862)*, Las Palmas, 1952, recuerda un párrafo del novelista escrito antes de su venida a Madrid. En este texto el jovenísimo Galdós se apostrofa a sí mismo: «Oh tú, lector gastrónomo, engullidor de libros, que has encanecido en la continua contemplación del inagotable Dumas y del sensibilísimo Federico Soulié, tú que en fuerza de magullar novelas y merendar folletines has petrificado tu sensible corazón y has llegado a pasar impávidos tus ojos por las sangrientas páginas de Víctor Hugo». Recuérdese que en la entrevista con el «Bachiller Corchuelo» (*Por esos mundos*) evoca sus lecturas de Fernández y González y recuérdese, también, otro conocido texto de las *Memorias de un desmemoriado*: «Con la lectura de aquel librito, *Eugenia Grandet*, se desayunó del gran novelador francés, y en aquel viaje a París (1867) y en los sucesivos completé la colección de ochenta y tantos tomos que aún conservo con religiosa veneración» (*Obras completas*, IV, p. 1672b).

31. Carlos Clavería, «Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós», en *Atlante*, n.º 1 (1953), pp. 78-86, 136-143; J. F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 5.

32. Ch. H. Berkowitz, *La biblioteca de Benito Pérez Galdós*, El Museo Canario, Las Palmas, 1951.

teras, 187 novelas del propio Galdós, 350 novelas de autores españoles.

Entre las novelas extranjeras encontramos obras de Balzac, Erckmann, Hugo, Saint-Hilaire, Sand, Soulié, Sue, autores ortodoxos del folletín. Entre las novelas españolas, junto a un rico caudal de autores clásicos y de jóvenes escritores de principios del xx, encontramos textos narrativos de Fernán Caballero, Balaguer, Cánovas, Fernández y González, García Escobar, Pastor Díaz, Ruiz de Aguilera. Autores y novelas, en su conjunto, pertenecientes a las varias tendencias que caracterizan el universo narrativo vigente en los años de formación del novelista. Montesinos ha recordado³³ la influencia de Dickens en Galdós y el significativo hecho de que éste tradujera *The posthumous papers of the Pickwick Club* en una versión publicada por *La Nación* (9 de mayo a 9 de julio de 1868).

Las posibles lecturas humanísticas o filosóficas de los años de formación del escritor interesan muy escasamente en la perspectiva de análisis que aquí he adoptado, aunque pueden arrojar iluminaciones fecundas a la hora de la consideración integral de la novelística galdosiana.³⁴ Josette Blanquat observa que «cuando se lee el inventario de la biblioteca del estudiante, fechado entre 1865 y 1867 se echa en falta la presencia de los grandes nombres de la actualidad: ni los Goncourt ni Renan figuran en él», constatación con la que indirectamente se insiste en lo que significó para Galdós, como fuente de sugerencias originales, la lectura de los novelistas afamados hacia los años 1850, novelistas que, o eran cabezas de fila del folletinismo, o, sin llegar a serlo, escribían bajo la directa influencia del éxito editorial de esta fórmula narrativa.

33. *Galdós*, I, p. 24.

34. Véase sobre la cultura grecolatina asimilada por Galdós, el sugerente artículo de Josette Blanquat, «Lecturas de juventud», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252, pp. 161-220.

LAS PRIMERAS NOVELAS DE GALDÓS

Resulta sumamente aleccionador que las dos primeras novelas de Galdós sean de carácter histórico y que el momento pretérito que reflejan se circunscriba al siglo XIX. *La Fontana de Oro* situada «en el período del 20 al 23», no retrata una amplia galería de personajes históricos —actuando como personajes muy secundarios de la novela sólo aparecen Alcalá Galiano (caps. II, IX), Fernando VII y su camarilla (cap. XLI), Morillo (cap. XII)—, pero sí evoca acontecimientos y lugares que significaron mucho en los fastos del trienio constitucional. No pasa exactamente lo mismo con *El audaz*, novela en la que lo histórico «lo sería sólo en la medida en que se propone la evocación de un determinado ambiente»;³⁵ los personajes y hechos históricos son aludidos y evocados, mientras que los que ocupan el entramado estructural de la novela son resultados de la actividad fabuladora del novelista. Lo profundamente significativo de estas dos novelas, como es sabido, reside en la voluntad del novelista por recrear unos ambientes de *historia* contemporánea que puedan servir como primeros ensayos del magno proyecto histórico-novelesco de los *Episodios*, comenzados un año después de la publicación de *El audaz*. Más aún, en ambas novelas aparecen tímidamente los dos principios generales de la composición del ciclo novelístico de Galdós señalados ya por la primera crítica, y que pueden sintetizarse en la técnica balzaquiana de la reaparición de personajes y en la tendencia costumbrista al uso de nombres simbólicos. Sobre el primer principio habló Eugenio de Ochoa en su reseña de *La Fontana de Oro*, reseña que reprodujo Galdós parcialmente en el Preámbulo a la edición en libro de *El audaz*,³⁶ y en la que, a propósito de los personajes, Ochoa escribe que «algunos de los cuales figuran en las dos novelas a la manera de Balzac en los cuadros sucesivos de su *Comedia humana*, una de las pocas glorias literarias de este siglo». Contrastado el juicio de Ochoa con la novela, resulta que los personajes recurrentes

35. J. F. Montesinos, *Galdós*, I, p. 67.

36. *La Ilustración de Madrid* (30 septiembre 1871), p. 275.

—y presentados como obligados denominadores de ambientación histórica, no como tales personajes— son los escritores Cadalso, Comella y Moratín (hijo), el pintor Goya y figuras de la historia política como el marqués de Esquilache, Godoy, Robespierre o la reina María Luisa. Sería un error de lectura considerar personaje recurrente al Bozmediano, amigo de Muriel y asesinado en Toledo (*El audaz*, cap. XXVIII), con los Bozmedianos liberales de *La Fontana de Oro*. La única figura ficticia que aparece en las dos novelas es la de Salomé Porreño, evocada en *El audaz* (cap. IV) en sus años juveniles; otros personajes, como Lino Paniagua y Pepita Sanahuja, reaparecerán en la 1.^a y 2.^a series de los *Episodios*, pero al escribir Ochoa su reseña no habían prolongado aún su fe de vida novelística.

El gran problema de la inserción historia-ficción que plantean estas novelas —como precedentes inmediatos de los *Episodios*— tiene una doble vertiente que ha sido profundamente analizada por la crítica; se plantea por un lado, el problema técnico de la interacción entre la historia objetiva y las historias ficticias inventadas por el novelista; por otro lado, emerge la controvertible cuestión de la actitud personal del novelista en sus implicaciones políticas e ideológicas frente a los hechos que narra. No son éstos los objetivos del presente estudio y por ello aludo a ellos de pasada, recordando que las opiniones son diversas y, a veces, encontradas.

Lo específicamente novelesco de los *Episodios* ha sido negado por Pedro Laín («los *Episodios nacionales* son una serie de cuadros de historia atravesados por el hilo unitivo de cierta unión novelesca elemental») ³⁷ y por Vázquez Arjona; ³⁸ antes lo había sido por González Blanco. ³⁹ Clavería, por el contrario, abraza la defensa del carácter novelesco de los *Episodios*, pues la idea «de que los sucesos privados y la vida pública se entremezclan

37. Pedro Laín Entralgo, *La generación del noventa y ocho*, Austral, Madrid, 1956³.

38. Vázquez Arjona, «Cotejo histórico de cinco "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós», en *Revue Hispanique*, LXVIII (1926), pp. 321-551.

39. «Los *Episodios* ¿me atreveré a decirlo? no son novelas. Son como narraciones históricas que realizan una obra de vulgarización más bien que de arte intenso» (*La novela moderna en España*, p. 384).

en la Historia, se reafirma y repite, y constituye la clave de su obra histórico-novelsca y eje de la composición de muchos de los últimos *Episodios*». ⁴⁰ Dejo fuera de nuestra consideración la concepción histórica que subyace en la construcción del ciclo histórico galdosiano para volver al tema que aquí nos interesa. ⁴¹

La crítica ha visto acertadamente lo que *La sombra* significa como adelanto de la preocupación de Galdós por los personajes alucinados y los temas fantásticos. ⁴² Conocido es el despego con que Galdós trató esta novelita y, en curiosa antítesis, la exagerada valoración de que ha sido objeto recientemente; Montesinos, al estudiar esta novela corta, sostiene que «es una tentativa que apenas cuaja» y en la que lo novelesco es un simulacro. ⁴³ Prescindiendo del hecho cronológico de que sea esta pieza la primera narración galdosiana de envergadura, es forzoso reconocer que no se puedan aislar, entre la escasa materia novelsca de *La sombra*, sustantivos elementos caracterizadores del género folletinesco. Quizás pudieran anotarse como rasgos cercanos al folletín el recurso de la *historia contada* por el propio protagonista y la interrupción narrativa al final de algunos capítulos (I, II), aunque más parecen desfallecimientos naturales del narrador joven. Creo que en esta novela, además de lo que tiene de premonición del futuro Galdós, hay una marginación consciente de las formas narrativas que tanto estrago estético causaban en el público lector y contra las que Galdós había dirigido su pluma en algunos de sus cuentos teóricos de juventud.

Parece suficientemente aclarado, según las grandes síntesis de la crítica, que el retrato literario de la *sociedad de la Restauración*

40. Carlos Clavería, «El pensamiento histórico de Galdós», en *Revista Nacional de Cultura*, XIX (mayo-junio 1957), pp. 170-177. Véase también C. Bravo-Villasante, *op. cit.*, pp. 71 ss.

41. El lector interesado por la revisión crítica del Galdós ideológico liberal y escritor comprometido en la acción política puede consultar con fruto el libro de Antonio Regalado García, *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española. 1868-1912*, Insula, Madrid, 1966; y el trabajo de Clara E. Lidia, «Galdós y los *Episodios nacionales*: una historia del liberalismo español», en *Anales Galdosianos*, III (1968), pp. 61-77.

42. Cf. A. Amorós, «*La sombra*, realidad o imaginación», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252, pp. 523-536.

43. Galdós, I, pp. 45-51.

CRONOLOGÍA DE LAS PRIMERAS NARRACIONES DE GALDÓS

Título	Fecha de composición	Edición en publicaciones periódicas	Edición en libro
<i>La sombra</i>	1866 o 1867 (según la advertencia de la edic. de 1890) 1870 en la edic. de <i>Revista Española</i>	<i>Revista de España</i> (28 enero-28 febrero 1871)	1890
<i>La Fontana de Oro</i>	1867-1868 (según las <i>Memorias de un desmemoriado</i> , en <i>Obras Completas</i> , VI, p. 1.673 a) 1870: Preámbulo de la edic. de 1871		1871
<i>La novela en el tranvía</i>		<i>La Ilustración de Madrid</i> (30 nov.-15 diciembre 1871)	1900 (ed. por A. Pérez, 88 pp.)
<i>El audaz</i>	octubre, 1871	<i>Revista de España</i> (13 junio-28 noviembre 1871)	1871 (335 pp.)
<i>Un tribunal literario</i>		<i>Revista de España</i> , XVIII (septiembre 1872)	
<i>Trafalgar</i>	enero-febrero, 1873	<i>Revista de España</i> , n.º 120 (1873, antes de <i>Trafalgar</i>) Fragmentos en <i>La Guirnalda</i> (16 octubre-1 nov. 1874)	

<i>La corte de Carlos IV</i>	marzo-abril, 1873	Fragmentos en <i>La Guirnalda</i> (1 y 16 julio 1873)	
<i>El 19 de marzo y el 2 de mayo</i>	julio, 1873	Fragmentos en <i>La Guirnalda</i> (1 noviembre 1873; 1 mayo 1874)	1873
<i>Bailén</i>	octubre-noviembre, 1873	Fragmentos en <i>La Guirnalda</i> (16 noviembre 1873)	
<i>Napoleón en Chamar-tín</i>	enero, 1874		
<i>Zaragoza</i>	mayo-abril, 1874	Fragmentos en <i>La Guirnalda</i> (1 junio 1874)	
<i>Gerona</i>	junio, 1874	Fragmentos en <i>La Guirnalda</i> (1 noviembre 1874)	1874
<i>Juan Martín, «El Em-pecinado»</i>	diciembre, 1874		
<i>La batalla de los Ara-piles</i>	febrero-mayo, 1875		1875

requería una primera fase analítica que explicase históricamente los *orígenes de la España contemporánea*. Esta primera fase serán los *Episodios nacionales* que, a su vez, van precedidos de dos ensayos narrativos, *La Fontana de Oro* y *El audaz*. Lo que sí resulta llamativo, incluso para el lector menos avisado, es que estas dos últimas novelas mantengan entre sí, y con los *Episodios* que vendrán a continuación, varios elementos de coincidencia, entre los que no es el menor la aparición de la técnica folletinesca.

Como es sabido, la apoyatura histórica de los hechos narrados en *La Fontana* es más segura que la de los hechos ficticios que sirven de modo argumental a *El audaz*.⁴⁴ El café de la Carrera de San Jerónimo, la batalla de Platerías, las actividades de los agentes provocadores al servicio de la reacción absolutista son hechos incontrovertibles en su nuda realidad histórica, y sobre ellos hilvana Galdós los ejes de su novela. La conspiración contra Godoy que encabeza *El audaz* es una invención novelesca que no parece preocupar mucho al autor por su falta de exactitud histórica. Por el contrario, cuando Galdós escribe *La Fontana*,⁴⁵ parece estar dominado por el afán de reconstrucción histórica, topográfica y costumbrista y, por supuesto, el afán docente —recuérdese la frase del Preámbulo sobre la «relación nacida sin duda, de la semejanza

44. La historicidad de los acontecimientos y lugares presentados en *La Fontana*, aunque se resienten de falta de precisión, es fidedigna en líneas muy generales. Sobre la instalación y muebles del famoso café véase la escritura de la venta de este local, realizada en 1760 y reproducida por González Palencia en «Comparación de la botillería de la Fontana descrita en el protocolo notarial con la imaginada por Pérez Galdós en *La Fontana de Oro*», en *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, III (1966), pp. 110-113. Aparte de las referencias dadas por Alcalá Galiano en *Recuerdos de un anciano*, y de Mesonero en *El antiguo Madrid*, es sumamente valiosa la *Refutación de don Juan Mac-Chran Henestrosa, a la impugnación de varios discursos pronunciados en la tertulia de la Fontana de Oro de la Corte, escrita en Sevilla por G.A.T.*, Imp. de Álvarez, Madrid, 1821 (Bibl. de don A. Rodríguez-Moñino).

45. Si se lee detenidamente el cap. III de las *Memorias* de Galdós parece lo más plausible pensar que éste comenzó la redacción de *La Fontana* a finales de 1867 o principios de 1868 ya que afirma: 1) que «al aproximarse el verano del 67» llegaron a Madrid los familiares con los que emprende su primer viaje a París; 2) que «entre el intervalo entre este primer viaje y el segundo [1868] saqué del cajón donde yacían mis comedias... y sin descuidar mis estudios en la Universidad me lancé a escribir *La Fontana de Oro*»; 3) que durante el segundo viaje a Francia [1868] «en el delicioso pueblo de Bigorra proseguí escribiendo *La Fontana de Oro*».

que la crisis actual [1870] tiene en el memorable período de 1820-23»— con claras implicaciones en la política que está viviendo España en el momento de la aparición de la novela. Si alguna diferencia hay, por tanto, entre el planteamiento histórico de *El audaz* y el de *La Fontana*, estriba en el cariz intervencionista con que opera la ideología del autor en la segunda novela, mientras que el curso de la primera es mucho más independiente, más «novelesco», en una palabra. Los dos matices diferenciadores se sintetizarán en los inmediatos *Episodios* en los que la habilidad narrativa permite que la acción novelesca se penetre de los hechos de la historia y de las particulares actitudes políticas del propio autor.

De todas formas, las coincidencias entre las dos novelas son considerables. En ambos textos el enrarecido ambiente político desata sendas conspiraciones en las que las sanas motivaciones que buscan el cambio social son manipuladas por los intereses menos favorables al cambio. Muriel, protagonista de *El audaz*, resume su experiencia revolucionaria con estas palabras: «no hallé más que bajas combinaciones, egoísmos, envidias; gente vulgar que ha concebido un cambio de Gobierno, y nada más».⁴⁶ Los protagonistas de ambas novelas son dos *héroes solitarios* en busca de los valores auténticos de la convivencia política; la actitud desde la que actúan es una rebeldía declarada contra todo lo establecido; el destino de ambos difiere, al menos en la versión «vulgata» de *La Fontana*,⁴⁷ pues mientras Muriel —el *audaz total*— transfigura su personalidad en asunción alucinada del incorruptible Robespierre, Lázaro y Clara huyen de Madrid y se refugian en el campo donde «tuvieron venturosa sucesión».

En las dos novelas existe una contaminación de la técnica folletinesca, como magistralmente han observado recientemente Montesinos para *La Fontana*⁴⁸ e Ynduráin para *El audaz*.

46. *Obras completas*, I, p. 361.

47. Para el problema de la doble redacción de *La Fontana de Oro*, véase J. F. Montesinos, *Galdós*, I, pp. 62 y 63. Interpretación: «Historia y novela en el Galdós primerizo: en torno a *La Fontana de Oro*», en J. López Morillas, *Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología*, Ariel, Barcelona, 1972.

48. *Ibid.*, p. 58.

Según Montesinos, la lenta y fatigosa andadura narrativa de *La Fontana* cobra un aliento vivaz en los capítulos finales, «tan peligrosamente próximos al folletín»; en mi opinión, la agilidad narrativa recibe un impulso de aceleración a partir del capítulo XXIX que hace explotar todas las tensiones hasta ese momento remanadas: ruptura de Clara y Lázaro, manifestación de la sensualidad reprimida de Paulita Porreño, «viacrucis» de Clara, últimas sesiones de la Fontana y fracaso del complot urdido por los realistas. La superposición de motivos y situaciones folletinescas se acumulan a partir del capítulo citado, y el bienintencionado cerco amoroso que Bozmediano ha tendido a Clara sirve de detonador para el afortunado sucederse de acontecimientos en el limitado plazo de dos días. Ahora bien, la novela recoge un esquema general de novela de folletín que queda semivelado en los capítulos anteriores al 29 por el buen hacer costumbrista y las confesables caídas narrativas del novelista joven.

La novela tiene estructura aparente de novela de viajes, que puede representarse con el gráfico de la página siguiente.

Frente a los necesarios momentos de iniciación, transición o reposo, el sentido de la proporción narrativa marca dos zonas paralelas (prisión de Lázaro y Clara, «viacrucis» de Lázaro y Clara) que separan a los dos enamorados a causa de la intervención de dos funciones narrativas retardadoras: 1) el ingenuo enamoramiento de Bozmediano, 2) la maldad representada por Coletilla y los Porreño. Novela de dicotomías morales y narrativas; Coletilla y los tres Porreños —portentosa creación galdosiana, por otra parte, que se magnifica en la insuperable escena de su degradación final— son descritos por el narrador en términos inequívocos («fanáticos», «tres ruinas», «arpías», etc.) mientras que Clara recibe el tratamiento convencional de la heroína de folletín («diecisiete años», «huérfana, pobre y sola»).

La acción central se concentra en muy pocos días; pero el narrador, para explicar los antecedentes del universo ofrecido al lector, tiene que dar frecuentes pasos hacia atrás, pasos que pueden explicar la prehistoria de Coletilla (cap. IV), el nacimiento de Clara (cap. V), los amores de ésta y Lázaro (cap. VI) o el glorioso origen de los tres Porreño (caps. XIV y XV). Un na-

ESTRUCTURA ARGUMENTAL DE «LA FONTANA DE ORO»

Caps. I-VIII: Introducción de personajes y de la historia contada.

Caps. IX-XII: Lázaro llega a Madrid.

Cap. XVII: Prisión de Lázaro.

Caps. XIII-XV: Espera de Clara —accidentes imprevistos—
(Bozmediano y Porreño).

Cap. XVI: Prisión de Clara.

Caps. XVIII-XXI: Acontecimientos intermedios
— preparación de la procesión de las Vírgenes
— libertad de Lázaro.

Caps. XXII-XXVIII: «Viacrucis» de Lázaro.

Cap. XXIX: Crisis Lázaro-Clara.

Caps. XXXI-XXXIV: Progreso del complot político.

Caps. XXXV y XXXVII-XXXVIII: El «viacrucis» de Clara

Caps. XXXIX-XLIII: Desenlaces:

- 1) del *quid pro quo* surgido entre Lázaro y Clara (cap. XXXIX)
- 2) de Coletilla ante Fernando VII (cap. XLI)
- 3) de las Porreños en su ruina total (cap. XLII)

rrador, pues, que cultiva los recursos más triviales de la novela realista decimonónica y que, por tanto, agobia al lector con preguntas —«¿Qué relaciones existían entre aquel monomaniaco y aquella joven?» «¿Sería su padre, su marido? [...]»—, intervenciones omniscientes —«tenemos datos para creer que la devota no dijo esto con las mismas palabras empleadas en nuestro escrito...»— y excursos didácticos.

El excursus didáctico en esta novela de Galdós cumple una misión preventiva de carácter político y que Montesinos ha sabido analizar certeramente. El Preámbulo, firmado en 1870, permite situar la novela en su auténtico contexto intencional, preámbulo que se completa con el párrafo final del capítulo XXVI.

El narrador, pretendiendo quebrar el ritmo impuesto por la tercera persona, se presenta como el propio autor al final de la novela; es un recurso ficticio de última hora con el que quizás intenta limpiar de toda posible veladura la figura simpática del joven *liberal moderado* Bozmediano,⁴⁹ convertido ahora en informador de los acontecimientos subsiguientes a la historia de *La Fontana de Oro*.

Las diversas muestras de contaminación con el folletínismo que ofrece *El audaz* han sido mostradas y explicadas agudamente por Ynduráin.⁵⁰ Su exhaustivo análisis comprueba la hipótesis general que guía mi trabajo. Resulta sumamente revelador ver cómo el novelista de 1871, teniendo aún muy recientes sus declaraciones sobre las fórmulas narrativas que gozaron del aplauso público, dosifica sabiamente recetas de la vieja escuela e iluminaciones de su peculiar creación. La catástrofe final de los dos protagonistas —suicidio de Susana, locura de Muriel— es el más amargo antídoto contra los estereotipados finales en el colmo de la felicidad. Ahora bien, para compensar la dureza del epílogo, introduce un casorio feliz entre el amigo de Muriel, Leonardo —personaje secundario—, y su enamorada Engracia.

49. Un error del narrador (que pudiera anotarse en las carpetas de los ariscos a la búsqueda de olvidos): cuando Lázaro se retira de una sesión nocturna en el café (cap. XXXI) acude a la calle de «Válgame Dios», cuando en realidad se ha dirigido a la mansión de los Porreño, en la calle de Belén.

50. F. Ynduráin, *op. cit.*, *passim* y especialmente pp. 60-66.

Rasgos parciales del folletín clásico son la presencia del tema «niñez desvalida» (el trato que el niño Pablo Muriel recibe de los desalmados empleados, cap. V) o la muerte grandilocuente del conde de Cerezuelo, acompañada de la maldición correspondiente (cap. XXV).

Rasgos del estilo novelístico de los años sesenta son los *excursos didácticos*, no excesivos y traídos todos con hábil juego de transición narrativa. Cinco *excursos* he anotado en esta novela: referentes a la España del *antiguo régimen* (cap. I), las gacetillas de los periódicos (cap. II), la injusta explotación de la niñez (cap. V), la Inquisición (cap. X), el primer programa del *liberalismo español* (cap. XXIV). La función del narrador omnisciente revela también una estrecha dependencia de los hábitos narrativos del momento en que escribe Galdós. El narrador interpela al lector, explora las intimidades de los personajes o interrumpe el curso de la acción en los momentos en que, por su sentido de la economía narrativa, aquélla debe dar lugar a un efecto de suspensión en el ánimo del lector.

No es el análisis de las primeras novelas galdosianas el único objetivo de este capítulo. Sólo interesaba hacer evidente que el novelista canario —a pesar de sus declaraciones de principios— frecuenta en sus primeras novelas largas los aledaños del universo folletinesco. Puede admitirse que los contactos con el folletín en las dos novelas históricas obedece a errores o inadvertencias del escritor que no ha flexibilizado convenientemente su instrumento narrativo. Pero después de estos dos ensayos de inserción de la historia en el mundo ficcional, va a colarse de rondón toda la historia contemporánea de España —y en planes concebidos *ad hoc*!— en la actividad noveladora de don Benito. En este caso nos encontramos con series de diez novelas que van a gozar de la más entusiasta acogida de los públicos, de novelas que van a leerse entre todas las clases sociales —de auténticas *novelas populares*, por tanto—, novelas que siguen desplegando aún, y no como expediente vergonzante, la concepción, el desarrollo y la técnica de la más ortodoxa novela de folletín.

LOS «EPISODIOS NACIONALES» COMO NOVELA DE FOLLETÍN

La complejidad de los *Episodios nacionales* posee tal envergadura que, como ha señalado Glendinning,⁵¹ aún quedan aspectos relevantes que apenas han sido examinados. Entre los principales estudios dedicados a estas 46 novelas galdosianas predominan los trabajos referentes a las fuentes históricas, a las actitudes morales y políticas mantenidas por el novelista y a la caracterización de tipos y personajes. El aspecto folletinesco de los *Episodios* no ha pasado desapercibido para la crítica más avisada que, en inteligentes aproximaciones, ha situado el problema en su lugar exacto. La condición de novela continuada que tienen cada una de las series ha sido perfectamente vista por Hinterhäuser y Regalado García;⁵² por otro lado, también han apuntado los críticos hacia las estructuras de novela popular que se manifiesta en los *Episodios*, bien con la bipartición de las tensiones básicas y elementales de los personajes,⁵³ bien en la rapidez de la publicación de las novelas.⁵⁴ Últimamente, Montesinos ha fijado el trenzado de las conexiones existentes entre los *Episodios* y la novela de folletín.

Consideramos aquí las primeras series, tan diferenciadas de las

51. Nigel Glendinning, «Psychology and politics in the first series of the *Episodios nacionales*», en *Galdós studies*, vol. colectivo presentado por J. E. Varey, Tamesis Books Ltd., Londres, 1970, pp. 36-61.

52. A este propósito escribe Hinterhäuser: «la acción novelesca de cada serie tiene, en efecto, un protagonista concreto, y este protagonista sustenta la acción inventada, cuyo desenlace acontecerá en los últimos volúmenes de la serie [...] Por lo tanto, si después de varios cientos de páginas, como ocurre con frecuencia, uno de los personajes secundarios vuelve a colocarse en el campo visual del lector, éste adquiere en tales ocasiones la impresión característica de la novela cíclica, es decir, la de una profundidad cronológica y la percepción del proceso transformador del ser humano sometido a la acción del tiempo» (*op. cit.*, p. 279; cf. también p. 60 del libro de Regalado García).

53. N. Glendinning, *art. cit.*, p. 44.

54. Alfred Rodríguez, *A introduction to the «Episodios nacionales» of Galdós*, Las Americas Publishing Co., Nueva York, 1967. Recuérdese que las diez novelas de la primera serie fueron publicadas entre 1873 y 1875; admirable condensación de fuerza creadora que también se derrama hacia las «novelas contemporáneas de la primera serie» (*Doña Perfecta*, 1876; *Gloria*, 1877; *Marianela* y *La familia de León Roch*, 1878), escritas simultáneamente a los diez *Episodios* de la segunda serie (1875-1879).

restantes en sus fechas de aparición, por importantes matices de técnica narrativa y por la personal evolución del novelista. En las dos primeras series el deslizamiento de las fórmulas folletinescas alcanza el grado más elevado en el conjunto de la novelística galdosiana —muy por encima de las novelas de tesis de la primera época del escritor—. Entre los años 1870-1880 asistimos a la trivialización definitiva de la novela de folletín —tanto por la despolitización de sus contenidos como por la serialización inerte de sus estructuras narrativas— y a la consolidación de la moderna novela realista; fenómenos que, en Galdós, se van manifestando a través de tanteos e inseguridades —lejos quedan ya las predicaciones teóricas en favor de la nueva novela—, y de los que es un testimonio de excepción la práctica del novelista.

Después de la divulgación de las tesis del círculo de Praga es sobradamente conocido el principio de la funcionalidad estructural de los elementos de cada obra —«elementos objetivamente idénticos pueden desempeñar, en estructuras diversas, funciones absolutamente diferentes»—,⁵⁵ principio que resulta sumamente pertinente en los *Episodios*, puesto que la doble función complementaria —histórica y ficcional— de muchos de los personajes produce un resultado proteico que, como antes se señaló, ha llegado a desorientar a muchos lectores.⁵⁶ La función que nos interesa a nosotros ahora es la estrictamente ficcional —la «sintagmática narrativa»— por lo que dejamos de lado el volver de nuevo sobre la ideología galdosiana o la peculiar inserción de la historia en las «historias» marcadas por el novelista.

Los personajes de los *Episodios* —y esto lo ha visto agudamente Montesinos— se inscriben en la tendencia de los escritores

55. Véase la trad. española de «Las tesis de 1928», en Trnka y otros, *El círculo de Praga*, Anagrama, Barcelona, 1971, especialmente pp. 30-63.

56. Ricardo Gullón ha tratado recientemente la debatida cuestión del tratamiento galdosiano de la historia española del xix. Para Gullón, como para la crítica más autorizada, los hechos históricos alcanzan en los *Episodios* auténtica dimensión de elemento narrativo. «El Empecinado, Zumalacárregui, Prim, Isabel II, desempeñan en los *Episodios* una función ambigua; dan a la novela consistencia peculiar, historizándola, y a la vez se alteran al convertirse en figuras de ficción, moviéndose en un espacio que por muy impregnado que esté de historia no es ya histórico sino novelesco» («La historia como materia novelable», en *Anales Galdosianos* [1970], pp. 23-37).

costumbristas a la nominación simbólica y que, como supone Tomachewski,⁵⁷ caracteriza indirectamente el procedimiento de construcción de los personajes. A la misma tendencia responde la utilización de «tipos» como figuras secundarias y el retoricismo didáctico de monólogos y excursos.⁵⁸ Especial interés, en el terreno de la construcción de los personajes, tiene la narración en primera persona, que ha solido ser emparentada, en el caso de la primera serie, con el procedimiento usual de la novela picaresca.⁵⁹ Que el héroe de esta serie no sea un pícaro en sentido auténtico es algo generalmente aceptado por los críticos actuales; pero pasar de ahí al olvido del recurso que tan eficaz se ha mostrado en la novela de corte picaresco es una penosa e inaceptable limitación. La narración en primera persona actúa, de hecho, como un procedimiento vitalizador del despliegue de un conjunto de funciones narrativas diversas.⁶⁰ Parece ser que el propio Galdós era consciente de la miseria y grandeza de este procedimiento; en un artículo juvenil, escrito a propósito de los *Pickwick papers*, sostiene que

su plan es el mismo de Gil Blas de Santillana y de casi todas las novelas castellanas del siglo XVII, es decir, un personaje estable protagonista de todos los incidentes de la obra, un actor que toma parte en una larga serie de escenas, que no se relacionan unas con otras más que por el héroe que en todas toma parte.⁶¹

Y en otro texto posterior recuerda: «en la primera serie adopté la forma autobiográfica, que tiene por sí mucho atractivo y favorece la unidad; pero impone cierta rigidez de procedimiento y pone mil trabas a las narraciones largas». ⁶² A partir de la segunda serie alternará el relato autobiográfico con otras formas de presentación narrativa: narrador omnisciente y cartas.

Los acontecimientos históricos y novelescos despliegan un

57. B. Tomachewski, «Thématique», en la obra colectiva *Théorie de la littérature*, Seuil, París, 1965.

58. Hinterhäuser, *op. cit.*, pp. 308-309.

59. Para Jorge Campos, en la primera serie, confluyen elementos de la picaresca y de la «novela cortesana» (*Teatro y sociedad en España, 1780-1820*, 1969, Madrid).

60. Cf. Tzvetan Todorov, Prólogo a *Théorie de la littérature*, p. 20.

61. *La Nación* (9 marzo 1868).

62. Texto citado por C. Bravo-Villasante, *op. cit.*, p. 68.

plan de acción en el que juegan un papel capital: 1) los recursos de las desapariciones y reapariciones de personajes⁶³ en el curso de un mismo proceso (nos referimos a la técnica balzaquiana de la recurrencia de personajes en novelas distintas); 2) el corte de la tensión en los momentos culminantes; 3) el golpe de efecto de final feliz.⁶⁴ Los dos recursos primeros entran en el campo de los procedimientos retardadores tan característicos de la novela popular, al igual que entran también en este dominio el uso narrativo de los acontecimientos históricos,⁶⁵ la abundancia de excursos y la longitud de las descripciones. La repulsa contra las intervenciones personales del novelista menudearon y menudean. Para la Pardo Bazán lo que constituía el lado flaco de la novela galdosiana era su «tendencia docente».⁶⁶ Según un crítico reciente, una de las limitaciones más graves del Galdós creador es «la exagerada e incluso meticulosa insistencia con que el novelista explica y aclara su procedimiento [...] por medio de disquisiciones discursivas, con lo que continuamente pone a la vista del lector la trama de su tejido».⁶⁷ Por supuesto, no escapaban a la percepción del propio Galdós estas caídas que, en ocasiones, justificaba con apelaciones al mejor entendimiento de sus lectores.⁶⁸

63. A propósito de este recurso, Montesinos ha hablado de «técnica de novela bizantina» (Galdós, I, p. 106).

64. Cf. las observaciones sobre las técnicas de la novela de folletín contenidas en el útil trabajo sintético de R. Bourneuf y R. Ouellet, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, París, 1972 (hay trad. cast.: *La novela*, Ariel, Barcelona, 1975).

65. La tensión dialéctica entre los hechos históricos y las experiencias de los personajes novelescos es un reóforo de todos los *Episodios*. Que Galdós era consciente de esta conflictiva relación no puede cabernos duda alguna, puesto que en muchas ocasiones abordó directamente el problema. Recordemos uno suficientemente expresivo (escribe Gabriel de Araceli): «A las puertas de Cádiz comienzan los acontecimientos de mi vida que más vivamente anhelo contar. Estadme atentos y dejadme que ponga orden en tantos y tan variados sucesos, así particulares como históricos. La Historia, al llegar a esta isla y a esta peña, es tan fecunda que ni ella misma se da cuenta de la multitud de hijos que deposita en tan estrecho nido. Trataré de que no se me olvide nada, ni en lo mío ni en lo ajeno. Para no perder la costumbre, comienzo con una aventura mía en que nada tiene que ver la rebuscona Historia [...]» (Gerona, cap. XXVII).

66. E. Pardo Bazán, *La cuestión palpitante*, cap. XIX.

67. H. Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 245.

68. «Hemos hecho tan fastidiosa digresión para que se comprenda lo que dijimos de don Mauro Requejo» (El 19 de marzo y el 2 de mayo, cap. III).

El uso del tiempo constituye un auténtico *tour de force* para el novelista, máxime cuando las referencias cronológicas de hechos conocidos no podían ser manipuladas a voluntad. La solución que Galdós aporta a este problema es una transcripción de las fórmulas ideadas por los novelistas populares: exactas precisiones en unos casos —que suelen coincidir con los acontecimientos históricos—, libertad absoluta en el ritmo narrativo de la historia ficticia.

LA PRIMERA SERIE DE LOS «EPISODIOS NACIONALES»

La configuración de este *Ensayo* no hace posible un análisis detenido de las formas y los códigos narrativos manejados por Galdós en los 46 episodios. Tenemos que concretar nuestra atención a aquellos aspectos que hacen plenamente evidentes los contagios de los recursos folletinescos en la primera serie.

La ideología galdosiana que se desprende del código *gnómico* incide en la controvertida cuestión del punto de vista adoptado por el narrador, puesto que desde las amistosas críticas de su amigo Pereda en un extremo,⁶⁹ hasta los planteamientos de Regalado García o Clara E. Lida⁷⁰ en otro, cabe una compleja y matizada discusión que nos aleja de nuestro interés principal, aunque en ningún caso se ponga en duda el significado nacionalista y liberal de los *Episodios nacionales*.

El *código simbólico* depara al lector diversas facetas de folletinismo que coinciden en el común denominador de la construcción de los sujetos de la acción narrativa. Los nombres simbólicos son especialmente significativos en la primera serie; las connotaciones venusianas de las dos aristócratas de *La Corte de Carlos IV* —Lesbia y Amaranta—, la cuasi sacralización de los per-

69. Los conocidos desacuerdos ideológicos que mediaron entre el novelista santanderino y Galdós pueden verse recogidos y comentados ampliamente en el libro de Vicente Marrero, *Historia de una amistad*, Col. Novelas y Cuentos, Magisterio Español, Madrid, 1971.

70. Clara E. Lida, «Galdós y los *Episodios nacionales*. Una historia del liberalismo español», en *Anales Galdosianos*, III (1968), pp. 61-79.

sonajes vistos con mayor simpatía —Araceli, don Celestino Santos del Malvar, Juan de Dios—, la tipificación de rasgos sobresalientes de algunos caracteres —el sacristán Santurrias, Pujitos, Miss Fly—, el sugerente híbrido nominal que transparenta el apellido del padre de Inés —San-Torcaz—, la obvia significación simbólica del licenciado Lobo, muestran un excesivo cuidado por facilitar el camino de la comprensión de las acciones realizadas por estos personajes.

La caracterización social de los personajes es, naturalmente, mucho más elemental que la de las series posteriores o la de las novelas contemporáneas;⁷¹ la organización estamental del Antiguo Régimen se reproduce fielmente en la adscripción de los personajes al mundo aristocrático, al estamento eclesiástico, al campesinado tradicional (figuras centrales de *Juan Martín*, «*el Empechinado*») a pesar de sus vinculaciones a la vida urbana (la familia Montoria de *Zaragoza*), y a un confuso tercer estado en el que participan desde los comerciantes y usureros (los Requejo de *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, el Candiola de *Zaragoza*) hasta las gentes de la más humilde extracción, como el protagonista de la serie. A pesar de que Galdós describe aquí un mundo que él sólo podía conocer por las lecturas o por referencias indirectas y que distaba mucho de la estructuración burguesa y mercantil de la sociedad que él conoce, no faltan en la primera serie atisbos de imaginación sociológica de los que el más llamativo es el estudio del impulso ascensional que empuja a Gabriel de Araceli por la escala de los honores y los éxitos sociales en una ascensión que está presentida ya en las primeras páginas de *Trafalgar*:

yo no obstante haber vivido hasta entonces en contacto con las más desarrapada canalla, tenía cierta cultura o delicadeza ingénita, que en poco tiempo me hizo cambiar de modales, hasta el

71. La estadística de estratificación social de los personajes de las novelas contemporáneas que da Sherman H. Eoff (*The novels of Pérez Galdós*, St. Louis, 1954, p. 99) no tiene correspondencia con los personajes de esta serie. Según el estudioso norteamericano, pertenecen a la aristocracia 249 personajes, a la clase media 810, y a las clases populares 499, cifras que explican por sí solas la pretensión del novelista de construir la novela de las clases sociales intermedias.

punto de que algunos años después, a pesar de la falta de todo estudio, hallábame en disposición de poder pasar por persona bien nacida.

Según los valores morales de la época, la honradez natural no era ejecutoria suficiente para el encumbramiento («mi padre era pescador en Cádiz —respondí, sintiendo por primera vez en mi vida no ser noble», *La Corte de Carlos IV*); el hombre que escalaba necesitaba de misteriosas ayudas de las alturas (los políticos Godoy y Caballero); la no pertenencia a la clase nobiliaria era razón suficiente para la separación de los enamorados. El motivo originador de la intriga central de la serie no es sino el resultado de la imposible relación amorosa de Amaranta y Santorcaz. Para Gabriel de Araceli «la diferencia de jerarquía social había puesto entre Inés [y él] muralla inexpugnable», y el orgullo de casta podía llevarle hasta la negación de sus afectos más acendrados.⁷² Afortunadamente para el feliz desenlace, las especiales situaciones de cambio social que trae consigo la guerra de Independencia⁷³ y el tratamiento melodramático de los últimos libros de la serie generan en Amaranta una mentalidad «democrática»⁷⁴ doblada de intenciones utilitarias que servirán para llevar «a la más alta ocasión» de su vida a Gabriel de Araceli, «que nació sin nada y lo tuvo todo» (*La batalla de los Arapiles*).⁷⁵

Las coordenadas axiológicas del *Ancien régime* permiten al novelista la simplificación en grandes proporciones del universo de relaciones sentimentales. Las historias amorosas de la primera se-

72. Véase el cap. VII de *Napoleón en Chamartín*, en el que la condesa y Gabriel mantienen una dramática conversación sobre las pretensiones matrimoniales de éste.

73. «¿Ves qué fácilmente se van ganando charreteras y con ellas posición y nombre en el mundo? Entramos en unos tiempos en que los desgraciados y los pobres se encaramarán a los puestos que deben ocupar la grandeza» comenta la condesa a Araceli, en *Gerona*.

74. «¿Quién puede negar que existe una aristocracia de las almas, cuya nobleza aunque la ahoguen la desgracia y privaciones, al fin ha de abrirse paso y llevar su dominio hasta las mismas esferas donde campean llenos de hinchazón, los orgullosos?» (*Juan Martín, «el Empecinado»*).

75. R. Cardona apunta en «Apostillas a *Los «Episodios nacionales»* de Hans Hinterhäuser», en *Anales Galdosianos*, III, pp. 140-141, una posible fuente de la primera serie en la obra de José María Zamora, *La cruz de azabache*, 1865.

rie corresponden a mecanismos muy elementales (amor → dificultades de clase → rencor), excepto en el caso del Juan de Dios, personaje que constituye un avance de la extraordinaria galería de alucinados que irán apareciendo en las obras posteriores del novelista. Para las actividades de los personajes —descontando la bélica— rigen las mismas condiciones de la sociedad estamental en trance de desaparición: una nobleza ociosa e inútil, escasísima presencia de burgueses (repárese que en *Cádiz* no aparece ningún personaje definido socialmente por la actividad mercantil), abundancia de clérigos y frailes de muy escasa ilustración, y abrumadora presencia de un pueblo abocetado sobre el cliché de los sainetes de don Ramón de la Cruz (*Napoleón en Chamartín*), cuando no es mitificado o condenado irremisiblemente en sus explosiones colectivas (*El 19 de marzo y el 2 de mayo*).

La estructura de la narración corresponde también a la técnica de la novela folletinesca. Galdós distribuye entre diez novelas la tensión central de la historia ficticia según un principio de concentración y distensión que responde a este esquema:

Concentración máxima	Concentración media	Concentración mínima o nula
2. <i>La Corte de Carlos IV</i>		1. <i>Trafalgar</i>
3. <i>El 19 de marzo y el 2 de mayo</i>		
4. <i>Bailén</i>	5. <i>Napoleón en Chamartín</i>	6. <i>Zaragoza</i>
		7. <i>Gerona</i>
8. <i>Cádiz</i>	9. <i>Juan Martín «el Empecinado»</i>	
	10. <i>La batalla de los Arapiles</i>	

En el plano de las *acciones* hay que señalar la existencia de dos personajes centrales —jóvenes y enamorados— cuyas peripecias

dan pie al rasgo más obviamente folletinesco de la serie. Hinterhäuser señaló cómo Gabriel de Araceli es «uno de aquellos héroes positivos, sometidos a toda clase de pruebas y absolutamente inocentes que la novela por entregas había adoptado de modelos ingleses y franceses». ⁷⁶ Este héroe de la novela popular pretende resumir la historia española incluida en el «azaroso período comprendido entre 1805 y 1834» (*Trafalgar*) ⁷⁷ y la historia personal de sus enredados enamoramientos; ⁷⁸ en cierto modo lo logra para los años de la guerra de Independencia.

La figura femenina —Inés— está trazada sobre los valores del feminismo tradicional —honestidad, sencillez, fidelidad, genio doméstico, ausencia de sensualismo— ⁷⁹ todo lo cual la convierte en un elemento pasivo para el que la categoría narrativa de las *pruebas* no impone alteraciones sustanciales; los cambios más señalados que se operan en Inés corresponden a su pasiva aceptación del nuevo *status social* (a partir de *Bailén*) y la apertura espontánea al afecto por el padre descubierto en situación harto conflictiva (*La batalla de los Arapiles*). La segunda pareja de figuras principales —Amaranta y Santorcaz— pone en juego el polígono de fuerzas que envuelve a los protagonistas; en ambos personajes —si bien el patriotismo de la primera pudiera presentarla como figura simpática a un lector nacionalista— confluyen dimensiones antagónicas; tanto Amaranta como Santorcaz son los obstáculos máximos a la unión de los amantes, que potencian la convencional esquematización maniquea de la novela popular al uso. ⁸⁰

76. H. Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 294.

77. Es sumamente curioso —desde el punto de vista de la planificación galdosiana— que en esta temprana manifestación de Gabriel se aluda a un período de tiempo que, más tarde, desdoblará el novelista en dos series distintas.

78. Cf. *Cádiz*, cap. XV.

79. H. Hinterhäuser, *op. cit.*, p. 333.

80. Regalado García considera la significación de Santorcaz de la siguiente manera: «la ficción de Santorcaz le sirve al novelista para sus referencias al fondo político-revolucionario de la invasión francesa, que el lector debe conocer para entender los hechos que ocurren en la península. Galdós es ducho en esta técnica del uso inteligente de sus personajes para una variada exposición de hechos e ideas, con lo que acerca los *Episodios* a la plenitud informativa del libro de historia. Para integrar en la acción novelesca la ideología de Santorcaz, que está en oposición al patriotismo de Gabriel, se vale del amor que ambos profesan a Inés, uno como padre y el otro como novio» (*op. cit.*, pp. 55-56, nota 70).

El grado de complejidad novelística que este último rasgo aporta tiene un correlato en el plano de los *actuales*, ya que las modificaciones que experimentan algunos personajes centrales no dependen sólo del discurrir inexorable del tiempo cronológico, sino que desembocan como resultados del vivir internalizado de ellos mismos; el que en *La batalla de los Arapiles* —cuatro años después del inicio de los hechos bélicos— el encuentro de Juan de Dios con Gabriel sea para éste «después de tantos años», o la transformación del movedizo Santorcaz en un «anciano» decrepito, son indicios evidentes de los tanteos del novelista para tratar de otro modo distinto la fluencia temporal.

Los *actuales mediatos* —cuya eficacia de acción se produce en momentos posteriores a su estricta aparición— están coordinados hacia el tópico superfolletinesco del *reconocimiento del hijo ilegítimo*. La *Corte de Carlos IV* sirve de trampolín inicial para las primeras sugerencias sobre el origen familiar de Inés. Las conexiones Inés ↔ Amaranta están insinuadas sobre las reacciones de Gabriel a partir de las invitaciones de la condesa («en la cocina procuré calmar mi turbación, tratando de explicarme los sentimientos de Amaranta respecto a mí, y después de mil dudas, dije: mañana mismo le contaré todo a Inés, y veremos lo que ella piensa») se potencian en los capítulos de la representación de *Otelo* (XXI-XXVIII), para alcanzar un punto de máxima tensión al final de la novela, con la incompleta confesión de la moribunda Juana, supuesta madre de Inés. La representación de *Otelo*, además de servir en el código simbólico para la definición de rasgos culturales de la época, establece un doble espacio de sujetos novelescos (palacio = Amaranta/sotabanco = Inés) en que se balancean dos acciones emocionalmente tan contrapuestas como son los ardides cortesanos de la primera y el «dolor resignado» de la muchacha. Esta contraposición peralta su función significativa si se pone en relación con dos índices de señalización dirigidos a estas dos figuras femeninas. Por un lado, Gabriel recibe de don Celestino la confidencia sobre el origen incluso de Inés, por otro, Lesbia informa a Máiquez de la tormentosa aventura juvenil de Amaranta («una curiosa novela» en el comentario del famoso actor.) La incompleta confesión de Juana (cap. XXVIII) añade más datos a la

solución del enredo, algunas de cuyas piezas definitivas no aparecen hasta los volúmenes posteriores. En *El 19 de marzo y el 2 de mayo* asiste el lector a la exposición de los planes matrimoniales tramados entre los Requejo y el licenciado Lobo —antiguo protegido de la condesa en *La Corte de Carlos IV*— («su madre, que es una de las principales señoras de la Corte, desea encontrarla y protegerla [...]»). Las piezas definitivas surgen materializadas en un objeto tan familiar al público de la novela folletinesca como las cartas (*Bailén*). En el curso de la batalla, Gabriel recoge el caballo de Santorcaz, en cuyos sacos de cuero encuentra tres cartas que arrojan toda la luz sobre la maternidad de Amaranta (*Bailén*, capítulo XXVIII). Las noticias que se cruzan Santorcaz y Amaranta en las cartas se completan con la información contenida en la tercera misiva —de un mayordomo de la condesa— que, en un efecto suspensorio, es arrebatada por un golpe de viento. La confrontación que en el siguiente volumen —*Napoleón en Chamartín*— mantienen Gabriel y la condesa se basa en esta información epistolar, aunque el novelista (*aliquando bonus...*) ponga en manos de Gabriel la carta que había desaparecido de forma tan aparatosa. Una vez aclarado ante el lector el misterioso origen de Inés puede retardarse la anagnórisis de la madre y la hija hasta la fase final de la obra (*Cádiz*).

Los *actuales primarios* producen un inmediato rendimiento funcional de la prolongación narrativa; todos ellos constituyen versiones aproximadas del modelo de la novela bizantina (encuentro / separación / ... / final feliz) y se adensan en las novelas de máxima concentración de la materia ficticia (véase la organización de las diez novelas de la serie que se ha reproducido más arriba).

En *El 19 de marzo y el 2 de mayo*, dos peripecias distintas —intervención de los hermanos Requejo y de los soldados franceses— ocasionan un trenzado de encuentros y separaciones de los jóvenes enamorados.⁸¹ En *Bailén*, son más reducidos los *actuales primarios*; como motivo de separación, los planes matrimoniales de la familia de Rumblar; como motivo de encuentro, la fortuita

81. Para los *encuentros*, cf. caps. XIV, XVIII, XXV, XXXIII; para las *separaciones*, caps. V, XVI, XXIII, XXX, XXXIII.

conversación de Inés y Gabriel (cap. XIV). Una economía paralela de escasez de los actuantes primarios se da en la novela siguiente (*Napoleón en Chamartín*), en la que el compromiso de honor adquirido por Gabriel (caps. VIII y XXV) ante la condesa actúa como motivo de alejamiento, mientras que la prevención adoptada por éste para evitar el rapto de Inés depara la ocasión de un nuevo encuentro (cap. XXXVIII).

En *Cádiz*, la ficción novelesca adquiere un sesgo singular con la aparición del romántico lord Gray, auténtico «héroe del folletín» para Regalado García. Gabriel, que ya ha iniciado la ascensión de los éxitos sociales, tiene ocasión de visitar a Inés; los obstáculos permanentes que se oponían a su unión —diferencia social, proyectos de la familia de Rumblar— se incrementan ahora con el novelesco *quid pro quo* que supone el enamoramiento del noble inglés, equívoco que se mantiene hasta el cap. XXV. Pero no terminan ahí las dificultades; razones legales causan la nueva separación (cap. XXXII) que no tendrá feliz resolución hasta el melodramático final del volumen. En *Juan Martín, «el Empecinado»*, una nueva peripecia reitera la dialéctica de los encuentros/separaciones. Inés, que vive aislada con Amaranta, es raptada por su padre (caps. XX y XXXVI) ante la impotencia de Gabriel. El último impedimento no desaparece hasta los capítulos finales de la última novela de la serie; la rencorosa alucinación de Santorcaz llega a ser vencida por la piedad filial de Inés que consigue, en un último momento, la reconciliación definitiva de los cuatro protagonistas (*La batalla de los Arapiles*, cap. XLII).

Dada la homogeneidad cronológica con que aquí se estudia la evolución de la novela popular del XIX, quedan fuera de nuestra consideración los aspectos folletinescos de las novelas de tesis, las múltiples referencias que aparecen en las novelas contemporáneas (véase cap. 2) e incluso la consideración de las series restantes de los *Episodios*.

Las otras series ofrecen también un considerable caudal de recursos folletinescos, especialmente la segunda. Recuérdese la tensión Monsalud-Navarro que recorre la serie segunda; la estructura de la tercera serie, construida sobre las misteriosas aventuras acaecidas a su protagonista, el romántico Calpena, y, singu-

larmente, el pintoresco trenzado de acontecimientos que tan agudamente ha relacionado Montesinos con el género que estudiamos:

la guerra, la política, la literatura, combinados para hacer de España un manicomio endiablado. La expresión literaria de ese mundo había de ser un desmelenado folletín. En la próxima serie (la cuarta) de *Episodios*, Galdós atribuye a la Reina Cristina la frase [...] *la historia de España es y será siempre un folletín* [Narváez]. Los tiempos eran ya otros; imagínese cómo sería el folletín en los momentos de más alta fiebre.⁸²

Para *Los ayacuchos*, Galdós no tiene reparo en acudir de nuevo a «la caja de invenciones de la novela folletinesca y de aventuras».⁸³ El final tremebundo de *España sin Rey* revalida cualquiera de las melodramáticas conclusiones de los más famosos folletines. Pero introducirse en todos estos aspectos sería iniciar el estudio de otras zonas de la historia de la novela española decimonónica al filo del novecientos; quede para otra ocasión el estudio pormenorizado de la segunda serie.⁸⁴

82. J. F. Montesinos, *Galdós*, III, p. 52.

83. A. Regalado García, *op. cit.*, p. 281.

84. Desde 1881 hasta 1885 las dos primeras series aparecen publicadas por el sistema de la suscripción de cuadernillos en una popularizada edición ilustrada. Quizás pensando en esta edición —y qué duda cabe que pensando también en los aspectos formales arriba señalados— escribía «Zeda»; «Muchos nos burlamos de aquellos novelistas que como Escrich y Fernández y González, recrearon con sus invenciones a nuestros padres; y, sin embargo, sus novelas tenían algo que las haría más duraderas que las modernas. Tenían la condición de la popularidad, cosa que, a excepción de Galdós en *Los Episodios Nacionales*, no ha conseguido ninguno de nuestros modernos escritores» (*La Época*, 3 abril 1892).

Capítulo 8

INTEGRACIÓN Y DESINTEGRACIÓN DEL GÉNERO

A partir de la Revolución de Septiembre la novela de folletín sufre una inflexión radical en su historia. En esta nueva fase continúan produciendo los autores afamados de la época dorada del folletín y también se reeditan novelas de los autores de primera hora. El interés del público sigue pendiente de la entrega cotidiana o del folletón anovelado; ahora bien, ¿qué clases y qué sectores del público lector se seguían interesando por estas novelas? Cuestión de difícil respuesta, por no decir imposible, mientras no se disponga de una estadística fidedigna de la producción editorial en el cuarto final del XIX. En cualquier caso, la decadencia del género aparece testificada por observadores cualificados, como la condesa de Pardo Bazán (*La cuestión palpitante*) o Julio Nombela en sus *Memorias*. Según informa este último escritor, él dejó de escribir novelas por entregas a mediados de 1872.¹

Como ya se ha visto en los capítulos anteriores, las fronteras existentes entre la novela popular y la novela «literaria» son tan confusas y diluidas que casi puede hablarse de un conjunto unitario matizado en los casos individuales. Pero, transcurridos los dos primeros tercios de siglo, a partir de las primeras novelas de Pérez Galdós y de los autores de su promoción, las cosas cambian considerablemente. A partir de la Revolución de Septiembre

1. Véase *Impresiones y recuerdos*, III, p. 344. J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, p. 85, repite la misma noticia.

es cuando se puede hablar de dos universos novelescos diferenciados, el literario y el paraliterario o folletinesco. Por lo que puede suponerse, hipotéticamente al menos, los lectores se diversifican, y también el mercado: el del público que exige un producto de calidad y el de los fieles consumidores del novelón trepidante y melodramático. Para esta segunda clase de público la industria editorial reproduce los textos de los autores consagrados y de los que se incorporan por vez primera a esta tradición. En la tan aproximativa relación de veintiocho especialistas que traza Ferreras, nueve, al menos, publican —siempre según los datos de segunda mano que maneja— su primera novela con posterioridad a 1868. Con estos novelistas podemos confeccionar una primera nómina de la última generación de autores consagrados a la producción de folletines: Antonio de San Martín, Vicente Moreno de la Tejera, Enrique Rodríguez Solís, Pedro Escamilla, Julián Castellanos y Velasco, Manuel Martínez Barrionuevo, José Conde de Salazar, Luis de Val, Vicente Blasco Ibáñez.² Lista a la que habrá que añadir muchos otros nombres, entre los que cabe recordar a los colaboradores del *Periódico Para Todos*, a los que publican en los folletines periodísticos e, incluso, a realistas y naturalistas de segunda fila como Federico Urrecha, Selgas, Ortega y Munilla, Polo y Peyrolón, Luis Alfonso, etc.

El *Periódico Para Todos* parece ser la última empresa mancomunada de los folletinistas más ilustres. Según Hernández-Girbal,³ se publicó desde 1872 hasta 1883, aunque la colección conservada en la Hemeroteca Municipal de Madrid termina en 1881. La portada del primer número es una exacta imagen del contenido de la publicación: novelas por entregas, relaciones de famosas causas criminales, notas geográfico-históricas, entretenimientos (anécdotas, chistes, charadas, jeroglíficos) y profusión de grabados y viñetas;⁴ concede escasísimo relieve a las cuestio-

2. J. I. Ferreras, *La novela por entregas*, pp. 119-120.

3. F. Hernández-Girbal, *Una vida pintoresca: Manuel Fernández y González, Biografía novelesca*, Bib. Atlántico, Madrid, 1931.

4. Portada del número primero: «El Periódico Para todos / Semanario Ilustrado / Escrito / por D. M. Fernández y González / D. R. Ortega y Frías / y D. T. Tárrago y Mateos / J. G. / Tomo I / Jesús Graciá / Editor / Novelas, via-

nes de actualidad, sólo presente en las firmas de escritores altamente situados en la política de los años revolucionarios (Castellar, Salmerón, Pi y Margall). El *Periódico Para Todos* es una publicación semanal de 16 páginas impresas a tres columnas, cuyo precio era de 1 real en Madrid, 2 reales en América y real y medio en provincias. Colaboradores habituales eran M.^a del Pilar Sinués, Robustiana Armiño, Eduardo Chao, Antonio de San Martín, el marqués de San Eloy, Pedro Antonio de Alarcón, Pedro Escamilla, Eduardo del Palacio y, por supuesto, los tres responsables de la publicación (Fernández y González, Tárrago y Mateos, Ortega y Frías); su interés fundamental radica en las novelas serializadas de las que aparecen dos o tres en cada número.

Un estudio detenido de esta publicación proporcionará datos de primera mano para la historia del folletín en el último cuarto de siglo, folletín repetidor de formas narrativas estereotipadas, desligado ya totalmente de la realidad del país, vertido exclusivamente a la satisfacción comercial de un desenfrenado apetito de lecturas de evasión.

Algunas notas informativas de la redacción del periódico nos ayudan a perfilar los objetivos y peripecias de esta publicación. En el tomo I, 1872 (p. 431), el periódico agradece la buena acogida de que ha sido objeto por parte de sus colegas, al par que les autoriza a reproducir «los sueltos y artículos que principien y terminen en un mismo número [...]. Por razones fáciles de comprender, no podemos dar la misma autorización para las demás obras». El *Periódico* cuida especialmente los temas americanos —en la América hispánica mantiene un buen mercado de compradores o suscriptores—, hasta el punto que el presidente de Venezuela concede al propietario y director de la publicación, don Jesús Graciá, la condecoración del busto del libertador Simón Bolívar (T. II, 1873, p. 658). En el número 49 del año 1876 se anuncia la conclusión de la primera época del *Periódico*; el

jes, literatura-causas célebres, chistes, etc. etc. / Encomienda, 19. Principal, Madrid». Aunque las firmas de los tres expertos del género hace suponer una operación colectiva de tipo empresarial y literario, de hecho, según especifica la propia publicación, el papel más significado corresponde a Tárrago y Mateos que «se responsabiliza de lo firmado».

programa propuesto para la segunda época es ambicioso y renovador (la suscripción en provincias se reduce al precio de un real); el programa queda compendiado en el siguiente párrafo de una Advertencia, que confirma, por cierto, la relación establecida en estas páginas entre novela de consumo popular y cultura popular:

Siendo nuestra publicación completamente popular, destinada a difundir y propagar todo género de conocimientos a la gran mayoría de las clases sociales, queremos hermanar lo útil con lo agradable, de manera que todo cuanto aparezca en nuestro periódico irá revestido con el atractivo de lo ameno y recreativo, a fin de que todo él pueda leerse con el interés creciente de una novela [...].

La tercera época del *Periódico*, abierta en 1880, trae consigo una acentuación de aspectos tremendistas y exóticos (series de artículos sobre viajes a regiones no exploradas, sobre costumbres de pueblos salvajes, etc.). Escasísimo espacio es el concedido a la literatura política o ideológica; casi una excepción, en este sentido, es el artículo de Eloy Perillán «Karl Marx, jefe y apóstol de la Internacional» (1873, II, pp. 148-149).

La versión enfriada y distante del género folletinesco la proporciona el grupo de colaboradores del *Madrid Cómic*, escritores para los que la *suspensión* y el *desmenuzamiento fragmentado* del folletín prototípico se transforman en un regocijante *tour de force* a «lo que salga». En el número correspondiente al 15 de mayo de 1886, el director de la famosa publicación, Sinesio Delgado, enjareta el prólogo explicativo de la novela *Las vírgenes locas*. Las palabras del propio Delgado exponen las características de un inédito texto que va a publicarse en el periódico:

Se trata de escribir y publicar en el *Madrid Cómic* una novela sin género ni plan determinado y de la cual cada capítulo ha de ser original de un autor diferente, que lo firmará y se retirará de la palestra sin cuidarse más del asunto ni de lo que harán los que sigan [...]. Porque debo advertir, y ésta es una de las cosas

más importantes que necesito participar a V V, que tengo muchas probabilidades de que hagan un capítulo de *Las vírgenes locas* los Sres. Sellés, Pérez Galdós y Pereda, y la seguridad completa de que escribirán el que les corresponda los Sres. Picón, Alas, Taboada, Ramos Carrión, Segovia Rocaberti, Aza, Palacio, Gil, Matoses, Palacio Valdés, Luceño, Estremera y algunos otros. Confío, pues, en que la obra resultará interesante, por el afán que cada cual ha de tener, al redactar su capítulo, de salir airoso del compromiso en que le colocó su antecesor y hacer por su parte cuanto sea posible para poner en aprieto al sucesor.

El divertido zurcido novelesco consta de diez capítulos, un epílogo y un fragmento anónimo, intercalado entre los capítulos IV y V, y remitido, según Sinesio Delgado, «cuando me ocupaba en buscar quien continuara la novela». Colaboran en la ensalada folletinesca: Ortega y Munilla (22 mayo), Ramos Carrión (29 mayo), Segovia Rocaberti (5 junio), «Flügel» (19 junio), «Clarín» (3, 10, 17 junio), Pedro Bofill (31 julio), Vital Aza (7 agosto), Estremera (14 septiembre), Eduardo de Palacio (4 septiembre) y Luis Taboada (11 septiembre). El sucesivo encrespamiento del proceso narrativo concluye, al modo de los posteriores sainetes de *astracán*, en un efugio, entre irónico y convencional, por el que se liquida a todos los personajes, gracias al recurso expeditivo del enloquecimiento:

Hoy —siguió diciendo Sinesio— Elena y Carmela están en San Baudilio; Octavio y Don Salustio figuran en la lista de pensionistas de Leganés; Quintana murió loco en la cárcel modelo, y Peláez, loco también, recorre las calles de la villa tocando el violín. Sinesio, al terminar su relación, me miró fijamente; después se quitó las zapatillas, arrojó por el balcón el cuello postizo y lanzó una carcajada... ¡estaba loco! —Fin— Luis Taboada. N. de la R.— En este momento acaba de volverse loco el Sr. Taboada.

La función didáctico-propagandística de las novelas anteriores a 1868, asumida por otros cauces de comunicación; la constitución de la novela galdosiana, reobrando sobre el proceso de la

narrativa contemporánea; la propia serialización inerte de la narración folletinesca —junto a circunstancias de carácter económico editorial—, todo, conlleva necesariamente a la trivialización o a la utilización irónica del género. Lo cual no quiere decir que las apetencias de todos los lectores marchasen al compás de la evolución de la novela. Las inmensas diferencias culturales y la inexistente conciencia crítico-literaria de los sectores más deprimidos de la población explican la coincidencia en el tiempo de la versión paródica para uso de experimentados, y la versión vergonzosamente auténtica para *los muchos* que necesitaban de evasiones imaginarias.

Leopoldo Alas, participante en el *pastiche* del *Madrid Cómico*, manifiesta pública y privadamente su opinión seria sobre la novela de folletín. Al escribir a Rafael Altamira sobre la novela de éste, *Un bohemio*, publicada por entregas en *La Ilustración Ibérica* (del 20 de octubre al 29 de diciembre de 1888) afirma que no puede «ya leer obras largas a pequeños sorbos». ⁵ En un *Palique* de 1892, escribe que «sería de alabar que los lectores y lectoras del folletín apelmazado, *judicial* y muchas veces *justiciable*, escrito en un francés traidor a su patria y a Castilla, se fuesen pasando del novelón al cuento; mejorarían en general de gusto estético y perderían mucho menos tiempo». ⁶ De todas formas, la *forma* del folletín periodístico llegó a captar de alguna manera la voluntad del exigente crítico, ya que *La Regenta* fue apareciendo en el folletín de *La Publicidad* (de Barcelona) a partir del 15 de enero de 1894.

Especialmente significativo es el caso de Blasco Ibáñez, autor que si por la cronología de sus novelas más conocidas pertenece al siglo xx —al igual que Palacio Valdés—, por su temprana carrera en el mundo de las letras y, especialmente, por sus planteamientos iniciales puede ser considerado como un escritor decimonónico. Es noticia repetida por sus biógrafos y los de Fernán-

5. Texto de una carta, posiblemente de 1888, reproducida por J. M.^o Martínez Cachero, «13 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Rafael Altamira y otros papeles», en *Archivum*, XVIII (1968), p. 151.

6. Véase pp. 93-94 de la reciente edición de *Palique* preparada por J. M.^o Martínez Cachero, *Textos Hispánicos Modernos*, Labor, Barcelona, 1973.

dez y González⁷ que el escritor valenciano, en su primera escapada a Madrid, colaboró con el segundo en la redacción de algunas novelas. Hecho que, de ser cierto, no pasa del nivel de anécdota al lado de la producción folletinesca de los primeros años de su carrera literaria. El folletín de *El Correo Valenciano* publica la novela *Caerse del nido*,⁸ aunque será en su periódico *El Pueblo* donde publique sus entregas más conocidas: *Arroz y Tartana* (a partir del 12 de noviembre de 1894 y vendida como volumen desde el 9 de febrero del año siguiente), *Flor de Mayo* (del 10 de noviembre hasta el 25 de diciembre de 1895), *El despertar de Buda* (entre el 4 y el 10 de febrero de 1897) y *La Barraca* (iniciada el 6 de noviembre de 1898).⁹ Blasco cultiva un folletín politizado y anticlerical, potenciado por la gran audiencia que le prestaban sus lectores populares, singularmente en el país valenciano; un folletín que, a finales de siglo, galvanizó las virtualidades casi extintas del género y recuperó para él el fulgor de los mejores momentos.

Juan Ignacio Ferreras ha revisado otras publicaciones folletinescas de Blasco Ibáñez —*La Araña Negra*, 1892, *¡Viva la república!*, 1893 y *Los fanáticos*, 1895— por lo que ahorro aquí una innecesaria repetición de su análisis. Conviene recordar, como matización de sus valoraciones, que las novelas que el propio Blasco llamó de su «segunda época» —*La catedral*, 1903, *El intruso*, 1904, *La bodega*, 1904-1905, *La horda*, 1905— suponen un gran enriquecimiento del contenido político-social de las anteriores, pues como ha mostrado Blanco Aguinaga «estas novelas nos dan a) un análisis realista crítico de los conflictos sociales en la ciudad de provincias y en el campo, y b) una interpretación progresista de esos conflictos».¹⁰

7. J. León Roca, *Vicente Blasco Ibáñez*, Prometeo, Valencia, 1967, pp. 47-49.

8. En el folletín del mismo periódico publicó también otras novelas importantes, como *La taberna* de Zola, *La cantinera republicana* de Erckmann-Chatrian y *La isla del tesoro* de Stevenson.

9. Cf. J. León Roca, *Blasco Ibáñez—Política. Periodisme*, Edicions 62, Barcelona, 1970.

10. Carlos Blanco Aguinaga, «Blasco Ibáñez: una historia de la revolución española y la novela de una revuelta andaluza», en *Juventud del 98*, Siglo XXI, Madrid, 1970.

LA GENERACIÓN DEL 98

La pervivencia del género se manifiesta en un medio literario tan singular como es la generación literaria de fin de siglo. Cuando los jóvenes escritores noventayochistas se acogen a la producción folletinesca es porque la industria editorial del momento continúa fomentando aún tan peculiar actividad; pero si, además, estos mismos escritores citan a los clásicos del género, al evocar sus años de lectura juvenil, y si algunos elementos significativos del modo de hacer de la novela popular pueden rastrearse en sus obras, la conclusión no se desprende con dificultad: en los años finales del siglo, el folletinismo gozaba de una vigencia tal que todavía podía manifestarse con relativa naturalidad en la obra de los escritores que más voluntaria y conscientemente intentaron romper con el inmediato pasado literario del país. Consideremos los casos de Valle-Inclán, Maeztu y Pío Baroja.

Un biógrafo de Valle-Inclán —Ramón Gómez de la Serna— intuyó, en una fugaz afirmación de la que no sacó más provecho, lo que aquí estamos afirmando¹¹ y que, a mi parecer, es una realidad sobre la que apenas se había prestado atención alguna hasta la reciente reedición de *La cara de Dios*.

La prehistoria literaria de Valle-Inclán corresponde a sus dos primeros viajes a Madrid y otro a México, en el intervalo de los dos asedios a la Corte. El primer viaje a Madrid fue en 1890;¹²

11. «Yo veía —y lo sigo viendo— cómo Valle se resarcía en la escapada, en la pintura de un espejo, en la pintura de una máscara, en el destacar un gesto en el ratimago de la traza del folletín. ¡Y los lectores se tragaban el folletín más abrupto, literario y estrambótico de los folletines posibles! Hay una ruta de escritores por la que han ido Alarcón, Teodoro Guerrero, Fernández y González, Coloma, Galdós y Baroja, por la que ha entrado Valle, sino que añadiendo a sus estilos una desgana grotesca a la par que sublime y un desmoronamiento que son lo depurativo en el espectáculo» (*Don Ramón María del Valle-Inclán*, Espasa Calpe, Madrid, 1959⁹, p. 167).

12. William L. Fichter, *Publicaciones periodísticas de Don Ramón del Valle-Inclán anteriores a 1895*, El Colegio de México, México, 1952.

el 13 de agosto firma una reseña de *Angel Guerra* que publica en *El Globo* y, a partir de esa fecha, van apareciendo otras publicaciones breves —reseñas de libros, cuentos— en periódicos madrileños.¹³ Según Fichter, Valle llega a México el 8 de abril de 1892 y vuelve a España en la primavera de 1893; a su vuelta se encamina a Pontevedra donde permanece hasta el invierno de 1896-1897, momento en que vuelve de nuevo a la capital para vincularse definitivamente a sus medios literarios y editoriales. Llega Valle a Madrid con un viático oficial que abandona al poco tiempo: «Como de su casa de Galicia no podía recibir cantidad superior a la mensual de 15 duros, por fuerza tenía que prescindir de comer lo necesario».¹⁴ La bohemia y la necesidad pasan a ser dos circunstancias inmediatas para el joven escritor. Son estas circunstancias quizá las que lo empujan hacia las redes de la industria del folletín, motivación determinante a la que se puede añadir el propósito de broma colectiva, en el sentido de la «colaboración» a que ha aludido Zamora Vicente en su exacta disección de la actividad folletinesca de Valle-Inclán.¹⁵

La existencia de *La cara de Dios* era un dato de la biografía de don Ramón que había quedado registrado tenuemente en algunos trabajos de especialistas, pero que permanecía rigurosamente inédito para el gran público; nada digamos del texto de la novela, prácticamente inencontrable;¹⁶ por todas estas circuns-

13. Puede verse un resumen de los primeros artículos de Valle exhumados recientemente, en mi nota «Un texto olvidado de Valle-Inclán», que aparecerá en *Prohemio*.

14. Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle-Inclán*, Taurus, Madrid, 1966, p. 41.

15. Alonso Zamora Vicente, *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Taurus, Madrid, 1973.

16. Fernández Almagro había aludido a la publicación de *La cara de Dios* (cf. *Vida y literatura de Valle-Inclán*, p. 64). El toque de atención más reciente lo dio el doctor García-Sabell —propietario del único ejemplar conocido que ha servido de base para la reedición— en un artículo publicado en *Insula* (1966), «El gesto único de don Ramón (En torno a una obra ignorada de Valle Inclán)», traducido posteriormente al inglés para la publicación colectiva *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*, Las Americas Publishing Co., Nueva York, 1968. En esta última publicación, José Rubia Barcia ha recogido también el dato de la existencia de la novela (pp. 9 y 30, nota 33).

tancias su reedición ha cobrado los aires del descubrimiento de un inédito trascendental.¹⁷

El carácter de publicación por entregas de esta novela parece un hecho indudable, e, incluso, Fernández Almagro ha apuntado el estipendio que por cada cuaderno recibía su autor: cincuenta duros; la tipografía y los grabados del texto original ayudarían, sin duda, a establecer la caracterización externa de mercancía editorial que la novela tuvo. Resulta curioso que la portada —reproducida en la reedición— se presente como el «Tomo Primero» de algo que concluye en sí mismo (¿descuido del editor?, ¿portada del «Libro Primero» adaptada a la encuadernación de la obra completa?).¹⁸

Valle publicó bastantes obras bajo la forma de la entrega, cobijadas por el marbete de la publicación periodística. *Romance de lobos* apareció en *El Mundo* a partir del 7 de Octubre de 1907, al igual que su traducción francesa (*Mercur de France*, desde el 16 de marzo de 1914 hasta el 16 del mes siguiente). *Luces de bohemia* se publicó en *España* (desde el 31 de julio hasta el 23 de octubre de 1920); la *Farsa y Licencia de la reina castiza* apareció en *La Pluma* (agosto-octubre 1920), *La corte de los milagros* en *El Sol* (entre el 20 de octubre y el 11 de diciembre de 1931). No vamos a proceder, en fin, a la confección rigurosa de la bibliografía valleinclanesca, tarea pendiente de realización y de la que se desprendería, con todo lujo de datos, cómo la publicación afolletonada de obras muy significativas precedió a la impresión en volumen. La realización de esa tarea bibliográfica arrojará más luz sobre el continuo tejer y destejer creador del escritor, puesto que una tendencia de Valle —muy señalada por la crítica— es la publicación de fragmentos de una obra antes de que el propio novelista llegara a concebir el plan completo de la misma.

La publicación por entregas había pasado a un plano muy se-

17. Ramón del Valle Inclán, *La cara de Dios*, con prólogo del doctor Domingo García-Sabell, Taurus, Madrid, 1972.

18. El carácter de publicación por entregas que tuvo *La cara de Dios* lo corrobora una gacetilla de *Gedeón* en la que, al hablar del escritor gallego lamenta la revista que «se vea precisado a firmar folletines de ésos de a real la entrega y que su nombre figure en las esquinas, al pie de unos cuantos cromos terroríficos» (10 abril 1903).

cundario en la organización del sistema editorial de los años finales de siglo. Las empresas editoriales que promovían la publicación de los escritores jóvenes —Lázaro Galdeano en *La España Moderna*; Rodríguez Serra, Henrich, Mauci, Fernando Fé, Renacimiento, y las mismas publicaciones periodísticas— habían elevado considerablemente el nivel de sus intereses artísticos e intelectuales hasta el punto de que, como ha mostrado Pérez de la Dehesa, estos empresarios facilitaron el camino de los jóvenes escritores de finales de siglo.¹⁹ En estos años continúan las publicaciones por entregas, pero de un modo inercial y estereotipado; el folletín de los periódicos es ahora una zona más de la caja de imprenta que se limita a recoger en sus columnas textos de muy diversa procedencia, como pueden ser folletines afortunados de Fernández y González, traducciones de clásicos de la novela europea —Balzac, Tolstoi, etc.— o inéditos de jóvenes que buscan un camino en el mundo literario. Así pues, las publicaciones de Valle en *España* o en *La Pluma* son el resultado de un hábito editorial cuya operatividad residual viene motivado por un afán de publicidad sobre primicias literarias muy ajenas, en sí, al universo del folletín periodístico del XIX.

La cara de Dios, sin embargo, entra con pleno derecho dentro de los límites del folletinismo; novela, al parecer, publicada en la forma de los cuadernillos y sospechosamente olvidada en las *Opera Omnia* del autor; y novela construida sobre los *patterns* más ortodoxos de la práctica del folletín.

La polémica periodística a que ha dado lugar la reedición de este texto de Valle —resumida por Zamora Vicente en las pp. 49-66 de su ensayo— ha puesto en evidencia el método de taracea literaria sobre el que Valle construyó la novela: 1) base argumental inicial sacada del drama de Arniches del mismo título;²⁰ 2) un embutido de párrafos de la *Nietoshka Nezvanona* de Dostoievski;

19. Rafael Pérez de la Dehesa, «Editoriales e ingresos literarios a principios de siglo», en *Revista de Occidente*, n.º 71 (1969), pp. 217-228.

20. A propósito del drama de Arniches, he puesto de manifiesto en otro lugar («La obra literaria de Arniches en el siglo XIX», en *Segismundo*, II, n.º 2, pp. 301-329) que esta pieza marca la transición entre la etapa de iniciación teatral del comediógrafo y su fase de plenitud en la que amplía en profundidad la elaboración de caracteres y las fórmulas de progresión dramática.

3) un cuento de Baroja, *El trasgo*; 4) otro cuento del propio Valle, *Satanás*; a lo que hay que añadir los elementos autobiográficos, decadentistas y pre-esperpénticos que García-Sabell sugiere en su prólogo. Esta maravillosa ensalada aclara, sin duda, el proceso de creación literaria del autor gallego y los lazos de relación que anudaban a los escritores de fin de siglo.

La novela consta de dos libros de 25 capítulos el primero, 18 y un epílogo el segundo. La estructura narrativa del libro primero es mucho más «elaborada» que la del segundo, pues es en el libro primero donde se insertan todos los materiales ajenos —Arniches, Dostoievski, Baroja—,²¹ y propios; en el libro segundo, la materia novelesca es de tan legítimo origen que está constituida por el planchado de la acción, cronológicamente revuelta, del libro primero. En éste, la ordenación lineal de los acontecimientos es la siguiente:

1. Explosión de la crisis Soledad-Eleuterio, procedente de la pieza teatral de Arniches y que no se resuelve —con lo que el lector tiene en sus manos un motivador primario de la tensión argumental— hasta el cap. XVIII del libro segundo (cap. I).

2. Exposición de las relaciones Soledad-Víctor y descripción impersonal del crimen del Madrid Moderno (caps. II-III).

3. Diligencias practicadas por el juez Baroja antes y después de la detención de Víctor; detención de Doroteo, tío de Soledad (caps. IV-VI, XI, XIII, XIV, XVI, XVII, XIX).

4. Biografía de Víctor Rey, presentada de dos maneras:

a) *flash-back* sobre su infancia

— en simple fundido (caps. VII-IX),

— bajo la ficción de sus Memorias (caps. X, XII, XV, XVIII, XIX);

b) narración omnisciente de los pasos de Víctor Rey desde su llegada a Madrid hasta su visita a la casa de la víctima (caps. XX-XXV).

Simplificando más todavía el intrincado entretejer de aconte-

21. ¿No podría pensarse que las sórdidas y sarcásticas escenas que ocurren en la pensión de doña Lola —especialmente en el capítulo XXIV— tengan algo que ver con las situaciones de hospedaje que viven Paradox y su amigo Diz de la Iglesia cuando llegan hasta ser sitiados por su patrona, doña Rosa?

cimientos, puede decirse que en el libro primero se mezclan en constante alternancia los tres planos temporales sobre los que se articula la acción: pasado del protagonista, presente del crimen (auténtico eje vertebrador de la historia novelesca) y futuro presentimiento del desenlace. La estructura del libro segundo es mucho menos complicada; los elementos literarios ajenos, la recreación artística de ambientes vagorosos y de caracteres crepusculares, los saltos temporales, ceden lugar a una narración desnuda de los acontecimientos que se suceden desde el encanallamiento del protagonista hasta su precaria «redención», a costa del conflicto Soledad-Eleuterio, con el que se vuelve al momento inicial de la obra y se abrevia oportunamente con un crimen cometido por este último.²²

¿Por qué estas diferencias de estructuras narrativas entre la primera y la segunda parte? Podemos suponer que la colaboración espontánea de elementos de varia procedencia dan al libro primero un tono de improvisación —patente incluso en las inexplicables edades con que Víctor aparece, 27 años en unos momentos (pp. 57 y 317), 30 en otro (p. 95)—, más grato para el lector actual que la narración lineal del libro segundo.

Ni que decir tiene que la estructura narrativa está constelada de estilemas folletinescos: biografías de personajes secundarios, excursos explicativos o moralizantes —sobre los hospitales (p. 79), sobre el amor (pp. 263, 269), etc.—, finales de capítulo en tensión levantada, ingenuas complicidades que el narrador establece con el lector; pero son recursos administrados por el novelista con una mesurada discreción, breves y concentrados, y quedan

22. Hasta qué punto ha interesado a Valle exclusivamente el planteamiento melodramático del arranque de la obra de Arniches puede apreciarse en la notable divergencia que para la solución del conflicto Eleuterio-Rosa idea el escritor gallego. Valle pergeña apresuradamente (libro II, cap. final) un encuentro entre Eleuterio y la Guardia Civil, mientras que el escritor alicantino, dramatizando aún más las relaciones existentes entre los personajes, presenta un Doroteo-Némesis del honor de su sobrina. La pieza teatral concluye con un diálogo entre Ramón, esposo de Soledad, y Doroteo:

«RAMÓN. — ¿Pero usted, le ha tirado usted? ¿desde arriba?

DOROTEO. — ¡Sí, desde arriba!

RAMÓN. — ¡Ay!

DOROTEO. — ¡De más alto te tiró él a ti, que te tiró de la gloria! (*se abrazan*)».

muy superados no sólo en los momentos que delatan al escritor *modernista* sino en la línea general de la novela, que en su capacidad de compensación levanta murallas sobre las farragosas complicaciones del folletín estereotipado.

Dejando de lado la peliaguda cuestión de las relaciones literarias que pueden detectarse entre Galdós y Valle,²³ parece evidente que éste utiliza la lente folletinesca en sus dos ciclos narrativos de carácter histórico, *la Guerra Carlista* y el *Ruedo Ibérico*. Más aún, la sombra del folletín planea sobre la obra valleinclinésca, aunque, claro está, se trata de un recurso potenciador de su personal estilo, al que presta servicios de esguinces irónicos, de sugerencias ambientadoras o de cabrilleantes montajes, paralelos a las técnicas de los celuloides rancios.

El decadentismo de las primeras obras valleinclinéscas emparenta con el crepuscularismo francés *fin du siècle*, en el que la narración galante es huella marcadísima del folletín ortodoxo. Recuérdese que Fernández Almagro ha relacionado *La Generala* de *Femeninas* con las páginas sentimentales de Paul de Kock; en este cuento se escapa un rasgo caracterizador que conecta con los textos estereotipadores del público del folletín: el teniente Sandoval sentía que «aquella carencia de esteticismo recordábale a las modistas apasionadas de los folletines con quienes había tenido algo que ver». Dos mundos opuestos por el vértice y a la vez muy conectados: el esteticismo de los exquisitos y la estolidez del «vulgo municipal y espeso».

El folletín —la referencia directa al fenómeno social y literario que conocemos con ese nombre, o la presencia de sus rasgos característicos— puntea diversos momentos de la prosa valleinclinéscas. La organización en «libros» de las siete partes del *Tirano Banderas* ¿no puede estar calcada sobre la planta de cualquier novelón paginado? El estilo telegráfico de muchas instantáneas del *Ruedo*

23. Montesinos relaciona las *Comedias bárbaras* con algunos *Episodios* de la tercera serie como *Zumalacárregui* y *La Campaña del Maestrazgo* (Galdós, III, p. 26); Ynduráin ha escrito que «no deja de ser tentador aplicar la idea de que haya sido en Galdós donde Valle haya encontrado una orientación para su interpretación de la época isabelina en la clave de lo taurino y sus aledaños de flamenquería» («De Valle-Inclán a Galdós», en *Prosa novelesca actual*, 1968, pp. 263-276).

—recuérdense los 13 capitulillos de *¿Qué pasa en Cádiz?* (*Baza de Espadas*) o los diálogos puntillistas que se desarrollan en las casas de Redín o de los Torre-Mallada— bien pueden ser leídos en la clave esperpentizadora de la técnica de abreviación folletinesca; lo mismo puede pensarse de los ataques de nervios que acongojan a las damas aristocráticas o de las referencias estereotípicas a que he aludido en el capítulo 2.

Pretender explicar la obra de Valle-Inclán con una fórmula exclusiva sería empeño tan vano como equivocado. Proponer otra dimensión literaria como nueva perspectiva de las manipulaciones artísticas de don Ramón es hipótesis válida y verificable. Así como Valle transfiguró —dignificándolas hacia un plano crítico superior— las realidades de la vida social y literaria de su época, también echó mano del languideciente folletín, bien para conseguir unas pesetas, bien para trascenderlo estéticamente en los momentos que creyó oportunos.

Ramiro de Maeztu escribió una novela de folletín en sus años de juventud, cosa que podría sorprender en un escritor de talante eticista y tan escasamente dado a la pura creación. Baroja ha narrado en sus *Memorias*²⁴ la génesis de la novela de Maeztu que fue concebida, en un principio, como una obra de varios autores en la que habrían de participar Valle, Maeztu, Bargiela y el propio Baroja; no llegó a realizarse tal como había sido planeada a causa del desinterés con que les obsequió el editor González Rojas.

Después, Maeztu, que ya vio que el gran proyecto no había cuajado, comenzó a publicar la novela en el folletín de *El País*. Por cierto que yo colaboré, aunque muy poco, en esta novela, y le hice algunas notas descriptivas sobre el Transvaal, que eran descripciones de la Plaza de Oriente y de sitios de Madrid convertidos en Transvaalenses (Baroja, *Memorias*).

La novela, con el título de *La guerra del Transvaal y los misterios de la Banca de Londres*, apareció efectivamente en *El País* el día 1 de abril de 1900 y terminó de publicarse el 6 de enero

24. *Obras completas*, pp. 741-742.

de 1901: consta de 374 páginas y aparece firmada con pseudónimo de «Van Poel Krupp», escritor afrikander —según las gacetillas de *El País*— que «herido en la gloriosa victoria de Dundee por una bala que le arrebató un brazo [desde Cervantes a Valle-Inclán], vuelve a dejar el fusil por la pluma y defiende con el poder de su talento la independencia de los boers».

El tal «Van Poel Krupp», hasta donde llegan mis noticias, es nombre desconocido como escritor sudafricano o europeo y, por descontado queda, es un apelativo insólito entre los pseudónimos empleados por los escritores españoles de estos años. Si a estos hechos añadimos que la *ideología* preconizada en la obra corresponde a los planteamientos del escritor que, años más tarde, postulará a favor del «sentido reverencial del dinero», entendido en esta novela como una exaltación del trabajo productivo que rechaza las especulaciones agiotistas puestas al servicio de intereses extraños, podemos admitir con toda seguridad que el autor de este texto es el mismo que un año antes ha publicado un libro de resonancias tan noventayochistas como es *Hacia otra España*.

El asunto que da pie al argumento de *La guerra del Transvaal* ocupaba las primeras páginas de los periódicos entre 1899 y 1900. Europa asistía asombrada a la tremenda confrontación bélica que enfrentaba el colonialismo imperial británico con los sentimientos independistas de los colonos habitantes de las pequeñas Repúblicas de Transvaal y Orange. Maeztu, sobre el cañamazo del heroico gesto de los boers, teje una historia de aventuras y amores contrariados por las circunstancias, que en buena medida pretende ser una réplica —desde la más estricta actualidad de la política internacional— al esquema narrativo que Galdós está empleando en aquellas fechas para la redacción de la tercera serie de los *Episodios nacionales* (en uno de los números de *El País* en que se publica la novela de Maeztu, aparecen también fragmentos de *Montes de Oca*, el *Episodio*, que el novelista canario acaba de publicar en 1900). Así, pues, la novela de Maeztu imbrica la ficción de una «historia» de neto carácter folletinesco en la narración y el análisis de acontecimientos contemporáneos de los que el novelista —al igual que los noveladores de los años cuarenta— tiene buen cuidado en señalar su riguroso carácter histórico.

En las descripciones de algunos capítulos el lector actual detecta rasgos del estilo «España negra», que pudieran deberse a la pluma de Baroja. («Se abre una puerta y del tugurio iluminado se desprende nauseabundo vaho alcohólico. Se abre otra puerta y un grupo de borrachos sale de la taberna para entrar en el café...», cap. III, *Un domingo en Kimberley*.) Y, evidentemente, la impresión producida por una simple lectura —descontando la forma de publicación fragmentada— es la de que nos hallamos ante un caso más de novela popular decimonónica en la que las técnicas y los contenidos ideológicos responden al estereotipo de un modelo narrativo que se reveló harto prolífico en su largo siglo de desarrollo.

Desde el punto de vista de la estructura novelesca encontramos en la obra de Maeztu la división de los personajes en dos grupos antitéticos; por una parte, los colonos independistas del Transvaal (polarizados en torno a la figura del patriarca afrikander Abraham Devinter), y por otra, todos los personajes puestos al servicio de los intereses británicos. El plano significativo de las intenciones explícitas del escritor se subraya machaconamente —como es norma inveterada en la novela de consumo popular— en los comentarios y discursos de los personajes o en las digresiones del narrador omnisciente (en la descripción de un interior, la simple presentación de objetos potencia un símbolo caracterizador de las intenciones del novelista: «el cielo raso, pintado por Burne Jones, era una alegoría: Inglaterra, imponiendo la libertad en el mundo»). Las técnicas novelísticas —entre las que parece predominar la narración— denuncian del mismo modo la vetustez de los recursos utilizados por el novelista: separación de la pareja protagonista, seguida de la serie de aventuras paralelas que suceden a cada uno de ellos.

Novela tradicional en su forma y su estructura, aunque no descarto la posibilidad de que un análisis detenido pueda mostrar algunos atisbos de voluntad creadora; novela que, en algunas entregas del folletín, parece estar redactada al hilo de la recepción de los comunicados de agencias sobre los incidentes del desarrollo de la guerra; novela, en fin, serializada en el excipiente del folletín que satisfacía día a día las expectativas de tantos lectores innumerables. Pero también novela cuya andadura narrativa

vibra con agilidad y soporta airoosamente la prueba de la lectura. La explicación de esta aparente contradicción y de otros muchos problemas que el texto de Maeztu nos plantea es tarea tentadora para algún competente estudioso que pueda ofrecernos sobre él frutos más sazonados que esta escueta nota informativa.²⁵

La organización externa del material narrativo adopta la consabida división folletinesca en partes y en libros:

Primera Parte. — *El amor y los diamantes*. — Libro primero: Un pueblo víctima de sus riquezas. — Libro segundo: Pérdida y hallazgo del agente de policía Mr. Black. — Libro tercero: Napoleón del Cabo.

Segunda Parte. — *En el país del oro*. — Libro Primero: Johannesburgo y Pretoria. — Libro segundo: La incursión del doctor Jameson en el Transvaal. — Libro tercero: Memorias de la verdadera Lady Denver.

Tercera Parte. — *Los secretos de Chamberlain*. — Libro primero: Inglaterra en poder de los judíos. — Libro segundo: Una conspiración en Londres. Libro tercero: El Panamá británico.

Cuarta Parte. — *La defensa de la Esparta moderna*. — Libro primero: Aprestos de pelea. — Libro segundo: Primeras derrotas de Inglaterra. — Libro tercero: Entre los alrededores de Pretoria.

La familiaridad de Baroja con la novela folletinesca era algo tan evidente para los críticos de principios de siglo que uno de ellos, Cansinos-Assens, pudo sintetizar en un juicio rotundo que

el mérito principal de Baroja está [...] en haber elevado el folletín a la dignidad de la novela y el haber abierto a esta última grandes mercados de los lectores incontables [...]. Los lectores que aman la acción, aguardan con impaciencia el episodio; esos lectores para los cuales se escribían antes esas burdas novelas

25. Reproduzco párrafos de mi artículo «Una novela olvidada de Ramiro de Maeztu», en *Informaciones de las Artes y las Letras*, Madrid, n.º 308 (6 junio 1974). Meses después de la aparición de este artículo, E. Inman Fox ha publicado, en Taurus, el texto completo de esta novela.

por entregas de Ortega y Frías o de Torcuato Tárrego, han podido aficionarse, gracias a Baroja, a una lectura más fina.²⁶

Esta cita ha sido repetida en escritos recientes quizá por lo que tiene de ágil diagnóstico sobre la última fase de la historia de la novela folletinesca.

La confluencia del folletín en el universo barojiano se hace patente en una doble presencia señalada por dos niveles distintos aunque correlativos; por una parte, la formación literaria del escritor y los hábitos de lectura que pudieron conformar esa etapa inicial; en segundo lugar, el empleo consciente —por parte del novelista maduro— de los medios y las formas de la producción folletinesca.

El medio social y cultural que perfila el ambiente hogareño del joven Baroja abona la devoción infantil del escritor por los clásicos del género. Medio familiar situado entre los extremos de los que no leen y los que pretenden leer exclusivamente impresos serios y respetables. Recuerda el novelista que su padre había conocido, entre otros personajes decimonónicos, a Antonio Flores, Ayguals de Izco y Martínez Villergas,²⁷ y que él mismo, siendo niño primero, y, más tarde, estudiante en el Instituto San Isidro, conoció a don Manuel Fernández y González.²⁸ De las lecturas juveniles que conserva vivas en la memoria menciona en múltiples ocasiones a Alejandro Dumas (padre), Víctor Hugo, Eugenio Sue, Balzac, Dickens, Paul Bocage, Paul Maurice, Feuillet, Paul de Kock, Feval, Ponson de Terrail, Xavier de Montepin, Bulwer-Lytton, Wilkie Collins, Hugo Conway, Stevenson, Conan Doyle, etc.²⁹ En los momentos en que la imaginación del novelista encubre la experiencia autobiográfica no duda Baroja en adjudicar a sus personajes sus propias lecturas, al igual que hace con otros pasos o acontecimientos de su personal existir. El narrador y protagonista de *La sensualidad pervertida* dice que

26. R. Cansinos-Assens, *La nueva literatura*, I, s.f. [¿1916?], p. 79.

27. *Memorias*, en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, VII, 1946-1949, p. 521.

28. *Ibid.*, pp. 540 y 564-565.

29. *Ibid.*, pp. 567-568, 576-578.

para enterarse un poco de la vida, yo al menos así lo esperaba, me puse a leer novelas. El padre de las de Bermedo me prestó unos tomos de folletines de *Las Novedades*, y el estanquero, otros libros. A pesar del gran interés y entretenimiento que me producían las novelas, nunca creía gran cosa en su verosimilitud. Tenía sobre ellas mi criterio personal.³⁰

El personaje es un lector apasionado que participa íntimamente en la mitificación o en la crítica de los héroes de sus novelas: «A Rodolfo de Gerolstein le consideraba como la quinta esencia de la falta de habilidad y de la pedantería. Es un tipo que todo lo hace mal, pensaba».³¹ El periodista al que llamaban el Super hombre, utilizaba a Manuel como amanuense y a cambio le prestaba *Monjas y corsarios*, *Gustavo el Calavera* y otras novelas de Paul de Kock y de Pigault-Lebrun (*La Busca*). Fausto Bengoa —protagonista de *Los últimos románticos*— atraviesa también en su iniciación literaria por el noviciado del folletín: «Este librero fue indicando a Fausto las novelas más picantes de Paul de Kock y de Pigault-Lebrun e imbuyéndole ideas anti-religiosas... a los libros de Voltaire, que el librero le recomendaba, prefería las novelas de Ayguals de Izco, de Hurtado y sobre todo de Eugenio Sue». Parecidas devociones literarias mantienen la abuela de Silvestre Paradox o doña Cesárea, la tía del novelista;³² a Silvestre Paradox —empleado en la redacción de una colección de crímenes por entregas— «se le ocurrió aprovechar los interesantes conocimientos de D. Pelayo en una novela por entregas que presentaría a su editor, así que terminase *Los crímenes modernos* con los interesantes títulos de LOS GOLFOS DE MADRID / EL SALÓN Y LA TABERNA / O / EL MUNDO DEL VICIO».

Las lecturas de folletines, franceses e ingleses, trascienden del ámbito de la intimidad del escritor. Entre sus artículos juveniles son exponentes de su interés por esta literatura dos notas necrológicas dedicadas a los franceses Octavio Feuillet y Elías Berthet.³³

30. *Obras completas*, II, p. 878.

31. *Ibid.*

32. *Ibid.*, VII, p. 526.

33. El artículo «Octavio Feuillet, novelista» fue publicado en *El Liberal* (6 enero), y el dedicado a Elías Berthet también apareció en el mismo periódico el 4 de

En otras ocasiones filtra la imagen urbana de alguna ciudad a través de las recreaciones topográficas de los grandes noveladores del género, como cuando —al evocar su primer viaje a la capital francesa— dice que quiso ver París «como quien se pone a leer *Los Miserables* o las hazañas de Rocambole». ³⁴ Parecida fusión de imágenes ofrece años más tarde a Pérez Ferrero:

me hubiese agradado de disponer de medios de locomoción e ir a París, por ejemplo, a ver todos los lugares y rincones descritos por Balzac, Eugenio Sue y Victor Hugo, y confrontar los textos con la realidad [...] igual haría con respecto a Londres, aunque quizá todavía con más entusiasmo, acudiendo a los sitios que Dickens, Conan Doyle, Stevenson... reflejaron en sus obras y jugando sobre el acierto y posibilidades descriptivas de sus visiones. ³⁵

La biblioteca de Baroja arroja luz esclarecedora —al igual que la biblioteca de Pérez Galdós— sobre aspectos discutidos de su actividad literaria, entre los cuales no es el menor la discusión sobre la documentación histórica de *Las memorias de un hombre de acción*. ³⁶ Pues bien, por lo que un estudioso de dicha biblioteca nos comunica, «de las obras romántico-folletinescas que tan asiduamente leyó Baroja en su adolescencia y que tan cariñosamente ha evocado después, durante toda su vida, pocos ejemplares se conservan, la mayoría se han perdido [...]». ³⁷ A pesar de ello, en su

febrero del mismo año («había leído algo de los dos, pero los datos estaban copiados del Diccionario Larousse», *Memorias*, en *Obras completas*, VII, p. 587). Pueden consultarse ambos en la antología preparada por Manuel Longares, *Pío Baroja. Escritos de juventud*, Edicusa, Madrid, 1972.

34. *Obras completas*, VII, p. 710.

35. Miguel Pérez Ferrero, *Pío Baroja en su rincón. Biografía*, Internacional, San Sebastián, 1941.

36. Francisco J. Flores Arroyuelo, que ha trabajado sobre el tratamiento literario de la historia en las novelas barojianas (*Pío Baroja y la historia*, Belios, Madrid, 1972), da una selección bibliográfica de los libros de historia del XIX conservados en la biblioteca de Iztea, con la que demuestra la preocupación y documentación del novelista a la hora de allegar materiales para lo que más tarde sería uno de los bloques más significativos de su producción total (véase pp. 429-442 del citado estudio).

37. José Alberich, «La biblioteca de Baroja», en *Los ingleses y otros temas de Pío Baroja*, Alfaguara, Madrid, 1966.

somera relación de novelas conservadas, Alberich cita volúmenes de Balzac, de Victor Hugo, de Erckmann-Chatrian, de Edgar Quinet, Dumas padre, Ponson de Terrail, Karr; una buena muestra de la novela popular del XIX en lengua francesa.

Resulta sobradamente sabido que Baroja publicó varias novelas por el procedimiento de la entrega en el folletín de algunos periódicos. Queda fuera de este lugar el estudio detenido de estas novelas folletinescas, el análisis comparativo entre la versión periodística y la edición en volumen (las variantes son del más considerable interés) e, incluso, el de las técnicas de narración empleadas en la versión inicial.

El 30 de abril de 1900 comienza la aparición de *Silvestre Paradox* (*Inventos, aventuras y mixtificaciones*); la novela se publica en *El Globo*, alternando con *Martín Gil* de Fernández y González y *Resurrección* de Tolstoi (tres excelentes síntomas de por dónde caminaban los gustos novelísticos de los lectores de fin de siglo) y concluye el 24 de febrero de 1901. Baroja ha recordado, en las *Memorias*,³⁸ la edición en volumen de esta novela (1901) y la posible relación existente entre ella y un escrito de hacia 1891 que tituló *Las buhardillas de Madrid*.

En el folletín de *La Opinión* aparece (30 agosto 1901) *Camino de perfección* y la publicación dura hasta el 8 de octubre del mismo año.³⁹ En dos números de *Electra* publicó dos capítulos de esta novela, cuya aparición en el periódico fue anunciada por una curiosa gacetilla en que se denuncian —de nuevo y a más de cincuenta años de distancia— «los relatos espeluznantes, faltos de lógica que del extranjero llueven sobre los periódicos de nuestro país traducidos pésimamente».

También recuerda el novelista, en sus *Memorias*, que «Fuente y Lerroux me propusieron publicar una novela como folletín en su periódico —*El Radical*, hacia 1902— y yo publiqué *César o nada*, y no gané con ello ni un céntimo».⁴⁰

En *El Globo* se publica, desde el 4 de marzo de 1903 hasta el

38. *Obras completas*, VII, pp. 587 y 726.

39. *Ibid.*, p. 730.

40. *Ibid.*, pp. 877-878. No he podido encontrar esta versión de la novela.

29 de mayo del mismo año, *La Busca*. La trascendencia de este texto, señalada por los lectores de la primera edición («algunos creyeron que yo no debía hacer más que repetir este libro y convertirme en un especialista de esta clase de literatura») e, increíblemente, por los anuncios del periódico,⁴¹ nos obliga a hacer algunas observaciones sobre su primera aparición pública.

La versión periodística de *La Busca* va precedida de una Introducción que no ha sido recogida en la edición posterior en volumen, ni tampoco en la de *Obras completas*. Contra lo que afirma Soledad Puértolas,⁴² no se trata de «dos prólogos» sino de un texto único, publicado en dos días consecutivos (4 y 5 de marzo), en el que Baroja con una torpe eutrapelia construye una rapidísima biografía del «autor» de la novela, que en realidad es una despegada ironía contra el sistema de las *carreras* (utilizadas como alicorto ganapán) y contra la técnica estereotipada de fabricación de novelas. Contra los escritores psicológicos que elaboran sus novelas desde un logicismo de raigambre cartesiana,⁴³ Baroja propone —muchos años antes del famoso prólogo de *La nave de los locos*— la novela abierta y de aventuras, cuyo modelo estaba ya dado en la gran fábrica folletinesca del siglo XIX:

41. Los días anteriores al comienzo de la edición por entregas, *El Globo* inserta reclamos del siguiente tenor:

«*Nuestras novelas*. Mañana comenzaremos a publicar, en forma de folletón, la novela inédita de nuestro colaborador D. Pío Baroja intitulada *La Busca*. —Baroja, sin prejuicios morales, sociológicos ni literarios, con absoluta independencia, ha entrado en el infierno de la miseria y el hampa madrileñas, pintando en *La Busca* la terrible vida de los miserables y los tristes.

»Baroja es un enamorado de la verdad, un novelista sincero, que escribe lo que siente, lo que ve, pintando el mundo tal como es en realidad. —*La Busca*, su obra más importante, es un libro ameno, sugestivo, escrito serenamente, en el cual, las descripciones trágicas se mezclan a los rasgos de humorismo. —*La Busca* es un interesantísimo estudio novelesco, una verdadera novela picaresca, un libro de honda y amarga psicología, donde sangra el corazón torturado de los humildes, de los vencidos, de los que luchan por la existencia desde el arroyo».

42. Soledad Puértolas, *El Madrid de la lucha por la vida*, Helios, Madrid, 1971.

43. «—Oye, ¿cuál es la técnica que piensas emplear en tus libros?

»Yo me quedé perplejo; había oído que para escribir se necesitaba sintaxis; pero técnica no.

»El amigo me explicó que la palabra *técnica* incluía el procedimiento, el plan de la obra y hasta las martingalas del estilo.»

Respecto a la manera de escribir mis novelas, estoy dudando. Ya sabes que mi tío tenía en su biblioteca obras de mérito, allá estaba casi todo Ortega y Frías, Pérez Escrich y de literatura extranjera tenía las obras del vizconde de Arlincourt, de Ponson du Terrail, y además de esto, las novelas de Julio Verne, todos los folletines de *Las Novedades* y los de *La Correspondencia de España*. Como comprenderás, entre tanta orientación genial, todavía no me decido.

Lo más interesante, para nuestro propósito, de esta edición por entregas de *La Busca* es que bajo ese título se albergan las dos primeras novelas de la trilogía y un capítulo de la tercera. *La Busca* —edición en volumen— conserva una división en tres partes que podemos ir siguiendo en el folletín de *El Globo*, aunque, claro está, los párrafos suprimidos y las variantes de estilo son constantes.⁴⁴ El final de la tercera parte y comienzo de la cuarta —edición de *El Globo*— se publica en el día 6 de abril; el capítulo primero de la cuarta parte corresponde al capítulo primero de *Mala hierba*, y el capítulo final de esta novela (en los momentos que corresponden a la búsqueda llevada a cabo por Ortiz y Manuel) es el folletín n.º 58 (aparecido los días 23 y 29 de mayo). Por fin, es preciso anotar que el capítulo final de la versión periodística —*Encuentran al Bizco*— corresponde a una parte del capítulo octavo de la primera de *Aurora roja*, con la variante fundamental de que es Manuel, y no don Alonso de Guzmán Calderón y Téllez, quien acompaña al agente en el momento de la detención del Bizco. Las muchas y significativas divergencias que

44. Cf. la distinta redacción de los dos párrafos finales de *La Busca*: a) Edición en volumen: «Comprendía que eran las de los noctámbulos y las de los trabajadores vidas paralelas que no llegaban ni un momento a encontrarse. Para los unos, el placer, el vicio, la noche; para los otros, el trabajo, la fatiga, el sol. Y pensaba también que él debía ser de éstos, de los que trabajan al sol, no de los que buscan el placer en la sombra».

b) Versión de *El Globo*: «Aquella transición del bullicio de la noche a la frialdad de la mañana era triste. Luego ya al aclararse más, los obreros pasaron con el saquito del almuerzo al hombro; luego, los repartidores de pan con sus cestas; después, comenzaron a pasar ómnibus para las estaciones; luego, criadas.

»Manuel pensaba que la gente de la noche y la de la mañana no debían conocerse, y pensaba también que él debía ser de los de la mañana».

separan las dos versiones de la trilogía reclaman un estudio cuidadoso y una auténtica edición crítica.

La conclusión más importante que se desprende de todo ello radica en la doble conciencia literaria del novelista. La versión del periódico prescinde de personajes, concentra la acción y elimina toda la problemática de carácter político-social que conlleva la tercera novela de la serie; el resultado de esta simplificación es una sola novela: *La Busca*. Sin embargo, cuando publica los volúmenes (1904), el procedimiento narrativo sufre tal ampliación que resulta una obra de extensión similar a los enormes novelones de los folletinistas clásicos; éste es el momento en que Baroja —¿asesorado por el editor Fé?— ofrece tres novelas seriadas.⁴⁵ La redacción sincopada —síntoma muy relevante en la prosa barojiana—, las providenciales reapariciones de Roberto Hasting, la aparente división del mundo en buenos y malos son elementos de la estructura folletinesca al uso, que convendría repasar detenidamente en la extraordinaria trilogía.

Otra dimensión de la novelística barojiana en que puede hallarse alguna lejana concomitancia con los folletines decimonónicos es el bloque de las novelas históricas denominadas por su autor *Memorias de un hombre de acción*. Estas novelas —aparecidas entre 1913 y 1935— para García de Nora «oscilan constantemente entre novelas de aventuras (ciertamente, desbordando con mucho el género *de aventuras*) y crónicas de historia novelada». Efectivamente, la acción cruza como un vendaval por las novelas de la serie que, muy lejanamente, pueden presentarse como la réplica a los *Episodios* —entregas— de Galdós.⁴⁶

45. Los estudios recientes sobre la trilogía no han tenido en cuenta esta realidad insoslayable de su descarado origen folletinesco; con todo, las observaciones de Soledad Puértolas y, singularmente, de Blanco Aguinaga ayudan a situar la novela en el contexto político-social en que se produjo y, lo que es más significativo desde el punto de vista literario, ahondan en el universo imaginario levantado por Baroja a tenor de la «perspectiva crítica sólo posible (entonces) a partir de ciertos postulados sobre la lucha de clases característicos del pensamiento revolucionario» (Blanco Aguinaga, *op. cit.*, p. 290). Véase E. Alarcos Llorach, *Anatomía de «La lucha por la vida»*, Madrid, 1973.

46. Sobre la historicidad del personaje Aviraneta puede consultarse el trabajo de M.^a del Carmen Simón, «El espionaje liberal en la última etapa de la primera guerra carlista: nuevas cartas de Aviraneta y de F. de Gamboa», en *Cuadernos de*

Aunque el mismo García de Nora ha negado el carácter folletinesco de la novelística barojiana, presentándolo como un lugar común de la crítica «no siempre justificado, ni siquiera en sus libros más folletinescos»,⁴⁷ la insistencia de otros críticos en lo contrario, si no obedece a una insospechada obcecación, sustenta con toda plausibilidad un hecho que está respaldado por las amplias lecturas folletinescas de Baroja y por la publicación entreguística de algunas de sus más conocidas obras. Los rasgos secundarios de caracterización técnica —estilo nervioso y sincopado, guadianismo de personajes, situaciones melodramáticas, etc.— entran en el discutible terreno de las apreciaciones subjetivas que no cobrarán valor probatorio mientras carezcamos de estudios rigurosos sobre el conjunto de la narrativa barojiana. Sobrenadando por la superficie de estas cuestiones disputadas queda también otra realidad insoslayable: el predominio de las *acciones* que caracteriza el novelar de don Pío, acciones que siguen seduciendo al lector actual con mayor fuerza de encantamiento que la novela folletinesca del XIX, pues, no en vano, el novelista guipuzcoano escribía desde presupuestos éticos y estéticos diferentes y originales.⁴⁸

La atención especial que he prestado a Valle Inclán, Maetzu y Baroja debe servir como testimonio de la pervivencia del género *novela popular* en los años a caballo de dos siglos. Ni que decir tiene que esta novelística prolonga su floreciente existencia industrial

Historia, IV (1973), pp. 289-380. Para el estudio de las relaciones existentes entre la novela histórica de Galdós y la de Baroja deben consultarse el citado libro de Flores Arroyuelo y los tres volúmenes de Montesinos dedicados a Galdós.

47. Eugenio García de Nora, *La novela española contemporánea*, Gredos, Madrid, I, 1958, p. 128.

48. Un estudioso reciente de la novelística barojiana escribe sobre el folletinismo del novelista: «Ahora podemos ver con más claridad un aspecto interesante de la novela barojiana. Es el aspecto folletinesco. No quiere decir esto que haya un sector dentro de su enorme producción dedicada al folletín; no, lo que sí hay, es en cambio, un procedimiento o una técnica folletinesca. Por eso se notan sus preferencias por las peripecias constantes y variadas. También por eso se nota la mezcla de lo trivial con el asunto de calidad novelesca superior; no tiene tiempo para la selección, o no le importa hacerlo» (C. O. Nallim, *El problema de la novela en Baroja*, Ateneo, México, 1964, p. 138).

durante el siglo xx, bien en las reediciones de los clásicos —Ayguals, Fernández y González, Navarro Villoslada, Patxot, etc.— bien en los nuevos productos de continuadores desvaídos como Luis de Val o anónimos asalariados.

Debo recordar, finalmente, que las traducciones de novelas extranjeras de carácter folletinesco siguieron practicándose florecientemente en la segunda parte del siglo xix, y se han continuado en el presente. Una zona singular de estas novelas es la perteneciente a lo que Gilbert Highet ha denominado «la contrapropaganda cristiana por medio de novelas populares»; tendencia en la que sobresalen especialmente *Los últimos días de Pompeya* (1831) de Bulwer-Lytton, traducida en 1848; *Fabiola* (1854) del cardenal Wiseman, traducida en 1856; *Ben-Hur* (1880) de Lewis Wallace y la popularísima *Quo vadis?* de Sienkiewicz⁴⁹ (traducida en 1896 por Álvaro López Núñez).

La disminución del número de lectores en el último cuarto del siglo ha podido explicarse con varias hipótesis. Para Luis Monguió pudo deberse al éxito de los *Episodios* galdosianos; para Iris Zavala, a la consecución de nuevas vías de acción política y social; para Botrel, a los cambios experimentados en la industria editorial. Explicaciones válidas y complementarias, a las que puede unirse la esbozada por R. Marrast sobre la coincidencia del mercado de los pliegos de cordel y de las novelas por entregas⁵⁰ y que, con mejor o peor fortuna, he mantenido en este ensayo. Sin discutir la fuerza explicativa de las otras explicaciones —más empírica la de Botrel, mucho más especulativas las de Monguió y Zavala—, insisto en el punto de vista sostenido en estas páginas, por cuanto perfila con más neta claridad un problema de *historia literaria* cuya vigencia diacrónica se prolonga durante varias centurias.

En el capítulo 2 ofrecía una reconstrucción estereotípica del folletín sobre la base de textos del siglo xix y del presente. La razón de ser de los textos contemporáneos estriba en la vigencia

49. Cf. el trabajo de Gabriela Makowiecka, *Sienkiewicz en España*.

50. R. Marrast, «Libro y lectura en la España del siglo xix. Temas de investigación», en *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, Edicusa, Madrid, 1974, p. 151.

casi actual del género, vigencia debida a las condiciones sociales y culturales de una capa de la población española y a los afanes revivistas de una exquisita minoría cultural en los tiempos más cercanos.⁵¹

51. Este trabajo, y todos los de hechura similar, pese a su pretensión objetivadora y enfiada es síntoma de la recuperación de formas periclitadas. La publicación por Editorial Taber de una colección de «novela gótica y folletín» ha despertado los más variados comentarios en la prensa diaria; Cf. Ángel M.ª de Lera, «El folletín», *ABC* (27 febrero 1969); Francisco Alemán, «Sobre la razón maquinante en el folletín», en *Informaciones* (18 diciembre 1969); Miguel Dolç, «Exhumación de géneros olvidados», en *Madrid* (21 marzo 1970). La reciente aparición de dos novelas serializadas —*Simplemente Marta* y *Los misterios del castillo*— corroboran la existencia potencial de un doble mercado, mayoritario y minoritario, capaz y dispuesto a consumir las estructuras narrativas decimonónicas envueltas en excipientes tan «modernos» como la novela rosa y la novela de ciencia ficción.

APÉNDICES

APÉNDICES

APÉNDICE I *

Exposición de Olózaga sobre literatura popular

Excmo. Señor.

Al proponer a V.E. en 7 de este mes la abolición de la Hermandad de ciegos de esta Capital, y por consiguiente el monopolio que estos hacen de la venta de periódicos y otros impresos, como de la facultad de tañer por las calles instrumentos de cuerda y cantar al son de ellos jácaras, romances y otras composiciones semejantes, dije a V.E. que tan luego como me lo permitiesen otras más urgentes atenciones de mi destino propondría a su superior aprobación algunas ideas encaminadas a sacar a nuestra poesía popular de la abyección en que llegaron a ponerla por una parte la ignorancia y por otra los abusivos privilegios de la citada corporación.

Desde luego es de esperar que, exenta de trabas ilegales esta industria, se mejore por sí misma; porque, pudiendo dedicarse a ella mayor número de personas, los espendedores de canciones, no tardarán en conocer que las que están escritas con más gracia y novedad tendrán mayor y más pronto despacho, pues hasta el vulgo ignorante tiene en nuestro país cierto instinto de buen gusto, cierto ingenio para la poesía; y tanto que mujeres y hombres de las clases más infimas procuran aliviar sus fatigas corporales entonando cantos llenos de espresión y agudeza, que ellos mismos suelen componer, y hay coplas improvisadas por un soldado o por una cocinera que podrían figurar dignamente en nuestros mejores cancioneros. Hay, por otra parte, tanta afinidad entre todas las bellas artes, y singularmente entre la poesía y la música, que de los buenos conceptos de la primera nacen las más felices aspiraciones de la segunda. Las dulces y afectuosas rimas de un Metastasio o

* Los textos de los apéndices reproducen la ortografía de los originales.

de un Duinault contribuyeron sobremanera a los progresos de la música teatral en el siglo pasado, y en nuestros días tal vez el malogrado Bellini ha debido una parte de su gloria al estro de Romani.

Pero mientras a la poesía popular o más bien a los que la cultivan con acierto, no dispense el Gobierno una protección correspondiente a la importancia de su objeto, que es mayor de lo que parece a primera vista, porque influye directamente en las costumbres del pueblo, difícil será que ingenios sobresalientes se dediquen a ella. Con más o menos gracia y oportunidad, pero siempre inculta y desaliñada, permanecerá sujeta el imperio de la necesidad, que es más despótico de todos.

En los teatros se cantan, sin embargo, desde el restablecimiento de nuestras libertades varias canciones patrióticas, y en los periódicos se insertan buenas composiciones poéticas, ya serias, ya jocosas, que, si bien no se escriben para cantarse y venderse por las calles, son muy populares, y convendría en mi dictamen que, gravadas o litografiadas aquellas, y reimpresas algunas de estas con la posible economía en los establecimientos que sostiene el Gobierno, se diesen por bajo precio a los que las quisieren adquirir para revenderlas, ya que ni autores ni libreros han ensayado todavía esta especulación.

Si se adaptase mi pensamiento propondría también que para realizarlo en parte se prefiriese la imprenta establecida en el Colegio de sordomudos de esta Corte y que se excitase el celo de algunos literatos para que propusiesen las composiciones de dicha clase cuya circulación juzgase más conveniente; y sobran medios al Gobierno de S.M. para recompensar a sus autores, aunque supongo que la mayor parte de ellos cederían gratuitamente una pequeña parte de su propiedad literaria en beneficio de la ilustración general y se considerarían bien premiados con la distinción que se hiciese de sus producciones. También sería óptimo que se pusiesen en música los que se consideren más a propósito para ello; y tampoco faltarían diestros compositores que lo hicieran sin otro estímulo que el de su patriotismo ó el deseo de la celebridad.

Y si lo propuesto no se considera suficiente todavía para el interés y decoro de un ramo de literatura que merece toda la solicitud del Gobierno y que en Francia ha hecho famoso la ingeniosa y entusiasta pluma de Beranger, podrá confiarse expresamente a nuestros mejores poetas el honorífico encargo de popularizar los hechos gloriosos y los rasgos cívicos dignos de imitación y de alabanza.

Por ultimo creo que sería tan fácil como conveniente el que cada

cuerpo del egercito y de la Guardia nacional tuviese un himno patriótico que le fuese peculiar y cuyos ecos sirviesen de aliento a su espíritu marcial, haciendoles más llevaderas las penalidades y privaciones de la Milicia y estrechando más por este medio los lazos que los unen con los demás ciudadanos.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Madrid, 12 de Diciembre de 1835

Excmo. Señor —Salustiano de Olozaga— Excmo. Sr. Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación del Reino.

AHN, Consejos, leg. 11318

APÉNDICE II

Noticias sobre la Hermandad de ciegos de Madrid

1. — Expediente promovido por Cirilo Martín, de dieciséis años, en el que éste expone «que sus padres y hermano de corta edad, se hallan tiempo hace sin poder proporcionarse el preciso sustento, y sin más recurso que el que les facilita el exponente pidiendo una limosna; y proponiéndose atender a esta familia indigente con la venta de los papeles públicos y demas, como no pueda incorporarse en la Hermandad de ciegos por falta de intereses. Suplica a V. M. se digne mandar se le permita vender por las calles de esta corte toda clase de papeles públicos [...]». (La solicitud está firmada el 7 de diciembre de 1833.)

El corregidor no encuentra reparos en que se le conceda la autorización pedida, ya que el sistema de distribución y venta empleados por la Hermandad son «raterías tan contrarias al espíritu de ilustración ...[que] deben desaparecer». — Una Real Orden (30 marzo 1834) accede a lo solicitado por Cirilo Martín.

AHN, Consejos, leg. 11320.

2. — Real Orden comunicada al Gobernador de Madrid.

«Madrid 4 de Febo. de 1836.

Decretada ya, á propuesta de V.I., la abolición de la Hermandad de ciegos de esta capital, y por consiguiente el monopolio qe estos hacían de la venta de periódicos y otros impresos, como de la facultad de tañer por las calles instrumentos de cuerda y cantar al son de ellos jácaras, romances y otras composiciones semejantes es muy conveniente y digna de su ilustración la propuesta [véase apéndice I] qe ha elevado a este Ministerio de mi cargo p[ar]a sacar á nuestra poesía popu-

lar de la abyección en que llegaron a ponerla, por una parte la ignorancia, y por otra los abusivos privilegios de la citada corporación. Así pues, conformandose S.M. la Reina Gobernadora con lo expuesto por V.S. y deseosa de que al soplo vivificador de la libertad, inflamae [*sic*] el estro de los poetas españoles, prepare los himnos de paz, de union y de ventura, que S.M. se goza en esperar sustituyan en breve á los gritos de guerra y al estrépito de las armas; se ha dignado mandar que una comisión compuesta del Duque de Rivas, Dn Agustin Duran, Dn José de Espronceda, Dn Ventura de la Vega, Dn Mariano José de Larra, D. Manuel Bretón de los Herreros, D. Joaquín Pacheco, D. Mariano Roca de Togores, D. Eugenio de Ochoa, D. Angel Iznardi y D. Antonio García Gutiérrez, tome a su cargo la petriótica tarea de elevar este género de literatura, destinado a popularizar los hechos gloriosos y los rasgos cívicos dignos de imitación y alabanza, al grado de esplendor en que lo han colocado en Francia el genio mágico de *Beranger*; fiando á la ilustracion de V.I. y á los lazos qe le unen con la juventud inteligente el encargo de proteger y dirigir esta empresa literaria.

De R[ea]l O[rden] lo digo a V.S. p[ar]a su inteligencia y efectos convenientes.»

AHN, Consejos, leg. 11318.

3. — José Zorrilla (*Obras*, Barcelona, 1884, p. 8) recuerda que Olózaga le había propuesto, en la época de la publicación de sus *poesías* (¿hacia 1837?), la redacción de un nuevo romancero con las hazañas de los bandidos célebres del siglo XIX que sirviese para sustituir las detestables coplas de ciego; según el poeta, la invitación del político le hizo concebir la idea de un romancero legendario, histórico y religioso.

APÉNDICE III

Sobre la venta de escritos clandestinos por parte de los ciegos

«Gobierno Superior de Policía de la Provincia de Madrid.

Exmo. Sor.

Días pasados fue presentado en este Gobierno superior de mi cargo un impreso de los que acostumbran a pregonar los ciegos por las calles de esta Corte, el cual estaba compuesto en su mayor parte de ideas y palabras obscenas é inmorales. Conceptuando que no se debía tolerar su publicacion, di orden para que se recogiesen de la Imprenta en que aparecian tirados todos los ejemplares de él que se encontrasen; pero no habiendo surtido efecto alguna esta orden, y sospechando que pudiera haber en el mismo Establecimiento otros romances y canciones del mismo género, dispuse que D. José M^a Marés dueño de d[ic]ha Imprenta, establecida en la corredera de S. Pablo n^o 27, presentase [en] esta oficina un ejemplar de todos los que tubiese a la venta para ser reconocidos. Efectivam[en]te se han remitido cincuenta y un ejemplares de otras tantas publicaciones; de las cuales 24 están redactadas con un lenguaje tan libre y deshonesto, que es imposible dejarlos circular. Por tanto he mandado recoger toda la tirada de ellos, e impuesto al referido impresor la multa de quinientos r[eale]s por su contravención a lo dispuesto en el artículo 5.º de la Ley de 10 de Abril de 1844 y a mis repetidos avisos publicados por medio del diario oficial y reiterados por la circular que dirigí en 10 de enero último á cada uno de los dueños de imprentas establecidas en esta Corte.

Sin perjuicio de esta determinacion y p[ar]a evitar la repeticion de un abuso que tanto daño causa a la moral y buenas costumbres, he circularado a los Comisarios de P[olicía] y S. P. una orden terminante para que recojan todo romance, cancion u otra clase de impreso que se espenda p[or] las calles, o en las librerías y puestos publicos sin mi

APÉNDICE IV

Folletines de los periódicos

Antes la novela era un libro, y aunque el fondo venia á reducirse en general á aventuras amorosas, se guardaba por lo comun cierto respeto á la moral pública y cierta consideración a las diferentes clases de lectores en cuyas manos podía caer. La novela pues podia calificarse entonces de lectura frívola las mas veces y algunas peligrosas. Nuestro sistema de gobierno, nuestras costumbres graves, la religiosidad de nuestro pueblo habían puesto un dique, que parecia indestructible, a ese torrente de novelas antisociales, irreligiosas, obscenas hasta degenerar en asquerosas y llenas de escándalo é infamia. Mas luego que se quitó á la imprenta todo freno, tradujeronse á destajo las producciones de los novelistas franceses mas señalados por su libertinaje é impiedad, y con pretexto de poner estos libros al alcance de todas las fortunas (como se dice en la germania corriente) se publicaron por entregas, facilitando así su expedicion y la introduccion de la ponzoña en muchas familias que de otro modo no se hubieran contagiado. Pero aún no bastaba esto á los traficantes de corrupcion, que á trueque de llenar sus arcas no temen introducir la inquietud, la duda, el crimen, la muerte, todos los males del infierno en el hogar doméstico; y queriendo acelerar la propagacion de sus máximas disolventes idearon convertir los diarios, semanarios, revistas y toda clase de papeles periódicos, ya de caracter político, ya puramente literario, ya mixto, en otros tantos vehículos de las novelas altamente inmorales é irreligiosas de Jorge Sand, de A. Dumas, de Balzac, de P. de Kock, de Soulié y del tristemente famoso Eugenio Sue, el favorito del dia. Por manera que como si no hicieran bastante daño los periódicos (hablamos en general) manejando el arma terrible de la política con que ha llegado á desquiciarse completamente nuestro desventurado reino, han querido au-

mentar su maléfico influjo con la agregacion del folletin, servil imitacion á la francesa hasta en el nombre. En esta fatal seccion se reproducen las mas repugnantes y escandalosas composiciones de los escritores que estan en boga á orillas del Sena, y se propinan pócimas mortíferas á la inocente virgen, á la recatada esposa, á la honesta viuda, al joven imberbe no maleado todavia, al hombre hecho que si bien reprehensible en sus costumbres conservaba aun los principios de su educacion religiosa, á toda esa turba en fin de mozalbetes, que sin haber completado su instruccion, ni educadose fundamentalmente en lo moral y religioso por calamidad de los tiempos beben con gusto las doctrinas de perversion que han de producir acaso su eterna ruina. Este mal ha subido tanto de punto, que hay periódicos cuyos lectores se aumentan ó disminuyen en proporcion del mayor ó menor interes de folletines; y ya se conoce qué entenderán por interes los que han leído y leen con ansia los Misterios de Paris, los Misterios de Londres (mejor los llamariamos los misterios del infierno) y ahora el Judío errante. En resumen los periódicos españoles en su mayor parte, siguiendo las huellas de sus maestros los de Francia, tienen diariamente abierta una página á las doctrinas escandalosas, inmorales, anticristianas y antisociales que se publican en Paris, y con este incentivo despiertan la aficion de sus lectores, que la política iba amortiguando. Hasta el Diario de avisos, destinado en su institución puramente á los anuncios, ha dado cabida al folletin y en él á cuentos ó novelas impiamente satíricas ò de inmoral obscenidad. Y ¡luego se nos habla del magnífico porvenir que nos aguarda!

En vista de estas reflexiones, y ya que no podemos otra cosa, rogamos á los padres de familia y á los que dirigen la juventud, que no permitan por ningún título a sus hijos y discípulos la lectura cuando menos peligrosa de tales folletines, si no quieren que se pierdan en flor esos tiernos vástagos. Mediten seriamente la cuenta que habrán de dar á Dios un dia por su apatia y condescendencia en alto grado culpables.

La Censura (diciembre 1844).

APÉNDICE V

La producción de «entregas» según un autor de «Fisiologías»

«[...]». Decidido el poeta escribe una novela histórica o de las llamadas de sociedad. Va a verse con los editores, pero estos como prácticos conocen muy bien el poco lucro que sacarán de ella y se la desdennan con frívolas excusas, añadiendo siempre la deshonrosa cláusula de ... *si fuera traducida* [...]; busca dinero para la impresión. Pero aquí nacen nuevos apuros. No sabe si la publicará por entregas, o hará de un golpe toda la novela publicándola en volúmen. El método de las entregas le parece muy conveniente, porque así suelta el público la plata poco a poco sin hacerse gravosa la paga. Pero reflexiona que una publicación periódica necesita prospectos que para nada sirven, carteles, que no tienen ningún objeto, que llenar cubiertas para cada cuaderno y repartidores que los distribuyen. Suma los gastos. Réstalos de los productos que espera, y ve que no le tiene cuenta este método. La publicación en tomo tampoco le conviene porque intenta sujetar á los lectores por medio de la suscripción a que le adelanten algun dinero con que pueda cubrir los gastos mas indispensables. Determina, pues, para no quedar fijo en ninguno de los dos extremos, publicarla pliego a pliego con la indispensable condición de que vayan los suscritores a recogerlos conforme vayan saliendo y anticipando siempre al recibir uno el valor del que le siga. Ya nada duda: empieza la impresión; la anuncia y sale a luz el primer pliego; mas el exito no corresponde á sus esperanzas, el público preocupado contra la novela original acude a suscribirse en muy corto número y la mayor parte se arrepiente cuando ve que hay que acudir por los pliegos á la librería. Y seguramente es muy grato que el repartidor le traiga a uno los periódicos y libros por la mañana temprano, a fin de leerlo envuelto en las mantas que le proporcionan a uno descanso y abrigo. Y luego los días de invierno son tan frios tan

lluviosos que muchos dejarían, no digo yo de acudir por una novela que es cosa tan comun y trivial, sino la mejor obra que pudiera salir de las manos de nuestros más célebres literatos antiguos aunque se la diesen de valde.

Nuestro novelista atribuye la falta de suscripción a no haberse generalizado la publicación en toda España. Seguidamente envía pliegos sin tino a las librerías provinciales y tiene el dolor de ver tan mal acogida su obra en las provincias como en Madrid. Los abonados de esta capital empiezan a faltar para recojer los números y llega a tanto el abandono que hay, que ninguno parece. No habiendo lectores es claro que cesa la mas erguida publicación. Hállase nuestro novelista con: veinte resmas de papel impreso, la obra sin concluir, todos los cuadernos descabalados. Añádese a esto que los libreros de las provincias remiten los que fueron enviados, y tiene que pagar enormes derechos de conducción, porque se los envían bajo sobres. Acósale por otro lado el impresor que sin atender al pésimo éxito de la publicación, le presenta una enorme cuenta, la cual satisface sin demora. Reniega pues el novelista de su obra, y maldice el instante en que meditó imprimirla. Pero en fin, no pierde todo lo que ha gastado. Los compradores de papel viejo, toman cuanto se le lleve a 22 reales arroba. Las veinte resmas pesarán 100 libras. Páganle sus 88 reales y ya tiene para convidar a los moscones del café, que tanto sacan de una enhorabuena, como de un pésame que dan.»

Mariano Noriega,
La Fisiología del poeta, Madrid, 1843.

APÉNDICE VI

Memorial de los novelistas de Barcelona

Excmo. Sr. Ministro de la Gobernacion.

Los que suscriben, escritores, periodistas y editores, vecinos de Barcelona, con el mayor respeto y consideracion exponen á V.E. los inconvenientes del modo como actualmente se interpreta y aplica la ley de imprenta, decretada en 13 de Julio último á la publicación de novelas.

Por mas que hayan examinado y estudiado las disposiciones contenidas en dicha ley, no encuentran en su letra, ni en su espíritu nada que prescriba, ni autorice la previa censura de este género de composiciones literarias, al cual,—dicho sea de paso,— deben, de algun tiempo á esta parte, su mayor impulso el comercio de librería y la inclinacion del pueblo á un honesto é instructivo recreo únicamente hallan el artículo 103 de la misma, que copiado a la letra dice así:

«Las composiciones dramáticas impresas ó manuscritas, no podran representarse en los teatros sin permiso de la Autoridad. Del mismo requisito necesitarán para su circulacion las novelas.»

De aquí se ha inferido probablemente, que, así como para la representacion de una obra dramática es necesario, exhibir dos ejercicios á la Autoridad para que esta, sobre dictamen del Censor, dé ó niegue su autorizacion, ó haga las modificaciones convenientes, del mismo ó semejante modo ha de procederse para la facultad de imprimir una novela.

Equiparar así obras de tan distintas condiciones morales y materiales, sujetándolas á un sistema casi idéntico de censura previa, ni parece razonable, ni ajustado al espíritu de la legislacion actual, en el humilde concepto de los exponentes. Hay mucha diferencia entre una obra destinada al teatro y un libro, en cuanto a los efectos que pueden producir en el ánimo del público; y aunque sea innegable que

el abuso del ingenio en la composicion de novelas es altamente perjudicial, y merece la vigilancia de un Gobierno prudente y sabio; con todo no es posible que aquel influya tanto en la subversion de las buenas ideas, ni menos que ocasione daños tan inmediatamente como pudiera una ardiente representación dramática: el mal, cuando exista, siempre será menor, y medio hay de impedirlo, sin lastimar intereses respetables. — Por otra parte, las cortas dimensiones de una composicion representable (si no está impresa) facilitan las operaciones de copia y censura,— salvo el obstáculo, equivalente á veces á una prohibición, de hacer censurar en Madrid las de Provincias,— al paso que la novela, por su mayor estension, exige grandes pérdidas de tiempo y de dinero, siendo muy inferiores las probabilidades de sus provechos.

No pudo ser el ánimo del legislador considerar sujetos á idénticas ó parecidas reglas ambos géneros de literatura, ni esto se desprende del sentido literal del artículo citado; porque seria suponer que una novela se destina á los mismos usos que un drama, y si bien se establece que, para la *circulacion* de aquella es menester el permiso de la Autoridad, lo mismo que para la representacion del segundo, esto solo no implica la obligacion de someter la novela antes de imprimirla, á las mismas formalidades que el drama impreso ó manuscrito; pues en tal caso, habrían espresado esta peor condición en otros términos, mas claros y precisos, y se hubiera empleado la palabra *impresion* en lugar de *circulacion*. Llévase, no obstante, al mayor extremo de rigidez en nuestros tiempos conocida esta interpretación adversa de la Ley; pues cuando regía la de 2 de Abril de 1852, y en virtud de ella funcionaba un censor espreso, de Real nombramiento, considerando acaso el estado abatido de las letras, y la escasez de recursos, en general, de los editores españoles, se les permitia y bastaba presentar á la censura, sin tramitacion alguna, el original, conforme salía de manos del Autor, y una copia correcta y ajustada al mismo; y nunca se exigió que las obras estuviesen concluidas, sino que se iban censurando á trozos, á medida que se escribían y publicaban. Hoy es necesario que la obra esté acabada, y que se presenten dos copias limpias, y aun sin enmiendas, cosa difícil, sino imposible á veces, tratándose de un largo manuscrito, hecho por copistas nada literatos.

Los inconvenientes de esta práctica, y los perjuicios que irroga, se dejan conocer por la escasez de producciones originales que se observa, desde que la misma rige: y no puede menos de ser así. La edición en España no es productiva, sino en razon de la multiplicidad de las publicaciones; pues cada obra no da por sí utilidades suficientes para

crear un interés activo, como en otros países, donde está difundida la afición á la lectura: los gastos que la misma ocasiona son proporcionalmente mayores, por efecto de nuestro atraso relativo: si á estos gastos se añaden los, no pequeños, de dobles copias originales; y si estos mismos han de obtenerse completos, anticipando considerables desembolsos y esponiéndose acaso á perderlos en su totalidad, natural es que los editores se retraigan de adquirirlos, y que limiten cada día el círculo demasiado estrecho de sus operaciones. Consecuencia de esto es, que los escritores languidezcan en la inacción, ó contribuyan á desnaturalizar nuestras costumbres traduciendo libros extranjeros; que muchos se refugien en la arena ardiente de la política; y que las artes y la literatura nacional decaigan, faltas de su mas poderoso elemento de desarrollo.

La edicion de novelas por entregas, como generalmente se hace, al paso que facilita la produccion y la venta, ocupa constantemente multitud de brazos: no bajan de mil personas las que encuentran trabajo durante la publicacion de una sola obra de mediana aceptacion: la mayor parte son infelices, operarios de imprenta, plegadores, mozos, pequeños comisionados, repartidores, gente pobre y sin otros recursos: ninguno de estos últimos puede vivir con el producto de la espendicion de pocas obras, y solo trabajando en muchas á la vez ganan decorosamente el sustento de sus familias. La censura previa y del modo que actualmente se ejerce, priva á estos desgraciados de los medios de vivir y los espone á caer en los escesos de la miseria; empobrece el ramo de comision de libros, trae como es consiguiente, la falta de cumplimiento en los pagos y el descrédito de los editores.

Provechosa y en ocasiones necesaria es la intervencion del Gobierno en el previo exámen de las novelas; pero, por mucho interés que haya en prevenir los males que pueda ocasionar la emision en ella, de ciertas ideas, ¿será mayor que el que ofrecen los diarios politicos.?

Ciertamente no. Sin embargo, estos se escriben libremente, y basta presentar dos ejemplares impresos y firmados al Fiscal de imprenta, dos horas antes de publicarlos, á fin de garantizar el buen uso de la emision del pensamiento; mientras que para la publicacion de una novela se necesita: sacar dos copias correctas y limpias de la obra completa; presentarlas en el Gobierno civil de la Provincia, que las decreta, pasándolas á informe del Fiscal; el parecer razonado de este nuevo decreto del Gobernador, autorizando ó negando la publicacion, y el sello de esta Autoridad estampado en todas las paginas: operaciones en que se puede gastar dos, tres ó mas meses, segun la estension de la obra censurable, y hacerla inútil si por acaso consiste su mérito en la oportuni-

dad.— ¿A qué tantas formalidades y precauciones? A qué tantos trámites y molestias, no solo para el Autor y Editor, sino también para las oficinas?— Y esto, cuando la Ley no prescriba la precisa censura! No era esta, en verdad, tan gravosa, del modo que se ejercia, cuando estaba establecida espresamente por las leyes.

PROPOSICION: Mas conforme con la legislacion vigente seria (si el Gobierno del S. M. no la modifica) la simple presentación de entregas y folletines impresos al Fiscal de imprenta ó al Gobernador de la Provincia, dejando á estos, no las dos horas que exigen á los periodicos políticos, si pareciese poco, sino uno ó dos dias para examinarlos y conceder y negar el pase. De este modo, pero sin trámites dilatorios, se llenaria, tal con mejor que por el intenso presente, la cuerda prevision del Gobierno de S. M.; pues nunca las ideas tienen tanto realce ni claridad manuscritas, como impresas; y se evitaria por una parte la paralizacion peligrosa de las fuerzas del ingenio, y por otra el dispendio de copias estensas, la pérdida considerable de tiempo y las molestias y descalabros de intereses que hoy sufren los editores. Sabiendo estos que sus publicaciones habrían de ser examinadas antes de darse á leer, procurarian no incurrir en la pena del secuestro de entrega, ó de la prohibicion de la obra en su caso; y si á ella se hicieran acreedores, justa seria esta pena: no lo es, Ismo. Sr., la que hoy realmente pagan por el solo hecho de querer publicar una novela, un libro útil y moralizador acaso, ni la que con ellos padecen todos cuantos viven á su arrimo.

SUPLICA: Por todas estas consideraciones, los que suscriben, á V. E. con el mayor rendimiento Suplican, se digne revocar las órdenes, ó instrucciones que hayan sido dadas, a los Gobernadores civiles para la aplicacion del artículo 103 de la Ley vigente sobre imprenta, que trata del previo permiso para la circulacion de las novelas; y reformarlas, bien sea como en este reverente memorial se propone, o bien del modo que la alta sabiduria de V. E. conceptúe mas conveniente, para que, sin menos cabo de la moral y buenas costumbres, quedar debidamente protegidos los intereses de las letras, de la edicion y del comercio de libreria. Gracia a la que viviran reconocidos, rogando a Dios guarde á V. E. muchos años. Barcelona 22 de Marzo de 1858.

Exmo Sr. — Fran[cis]o Orellana — Vict[or] Balaguer — Antonio Bofarull — Luis Tasso — Inocente López Bernagosi — Manuel Ange-

lón — Llorens hermanos — [ilegible] — Francisco Morera — Ramón de Lanuza — Mig[uel] Dubá y Navas — Vicente Castaños — Juan Mañé y Flaquer — Salvador Manero — José Hernández del Mas.

AHN, Consejos, leg. 11312 (1).

APÉNDICE VII

Pastiche del estilo folletinesco

LAS MANCHAS DE LA SANGRE

6

LAS DIEZ Y NUEVE HIJAS DEL VERDUGO

NOVELA SOCIAL

escrita en francés por Mr. A. B. y

traducida al castellano por el Sr. D. C. D.

TOMO XV. — LIBRO 29

El patíbulo

(Conclusión del capítulo XXXV)

más dijo la joven con transporte de verdadero delirio.

Y cayó desmayada en los brazos de Arturo.

A ese tiempo se oyeron tres rudos golpes en la puerta de la calle, y en el interior de la casa se hizo escuchar el disparo de un arma de fuego.

El conde de la Pesadumbre se asomó á la puerta de la cámara de vestir de Elisa.

Su mirada era de fuego.

Sus dientes rechinaron.

Sus brazos se contrajeron.

Arturo palideció.

La joven parecía profundamente dormida.

Capítulo XXXVI

Un príncipe que viaja de incógnito, ó de cómo en un baile puede hacerse algo más que bailar

La puerta cedió.

El hombre de la capa negra entró en el cementerio, sin darse cuenta de que alguien le seguía.

Las dos damas tapadas se detuvieron junto á la cruz de piedra. Hacía cada vez más oscuro.

La tempestad caminaba en pos del desalmado mancebo, que, como sabe el lector, vagaba sin descanso desde la memorable madrugada del día 12 de enero de 18...

Doce días se habían cumplido desde que el terrible *Mataquince* almorzó opíparamente en el *cabaret* del Gato Blanco en compañía de sus dos víctimas, y bien puede decirse que en su boca no había vuelto á entrar bocado alguno ni sus miembros habían tenido el menor reposo.

El hambre, el cansancio y sobre todo la sed estaban á punto de rendir á aquella alma de hierro, ante cuya horrible figura se cerraban todas las puertas cuando halló abiertas la del cementerio.

Pero ¿qué iba á hacer allí donde precisamente estaban enterradas las dos últimas víctimas de su brutal ferocidad? ¿Le arrastraba el destino á morir sobre la tumba de ellas? ¿Iba por su propia voluntad á implorar el perdón del cielo sobre el sepulcro de aquellas infelices mujeres, ó entró en el cementerio por ser el único lugar en que nadie le impediría entrar?

Nada de eso, lector. Ninguna de esas cosas explica la presencia de *Mataquince* en el cementerio.

Las mujeres que le seguían, sin ser vistas de él, lanzaron una estridente carcajada, que retumbó de una manera horrible en los cóncavos huecos de los sepulcros.

Mataquince creyó que los muertos le saludaban, y llevando la mano á la gorra, que cubría su inmundada cabeza, contestó con una sonrisa aterradora.

¿Quiénes eran aquellas damas? ¿Qué buscaba allí aquel hombre?

Volvamos ahora al baile del príncipe Alfredo, donde nos aguarda la enamorada pareja de los jóvenes desposados, objeto de la brillante fiesta que tenía lugar en el gran palacio de las Privaciones.

Nada más grandioso ni más magnífico que aquellos salones, sobre cuyas paredes, tapizadas de brocado de seda y molduras doradas, se vertía á torrentes la abrillantada luz de millares de bujías, colocadas en ricas arañas de cristal y bronce.

Cada sala ofrecía un nuevo encanto, y en todas ellas se respiraba el lujo, la esplendidez y el buen gusto de los príncipes, que habían dispuesto el decorado de todas ellas.

Fantástico era por demás el conjunto que ofrecían aquellas masas de riqueza y de buen tono, y la alegría y la satisfacción se reflejaban en los semblantes de todos los convidados.

Pero los desposados eran objeto de la atención general y todas las miradas estaban fijas en la joven duquesa del Consuelo, que ruborizada bajaba los ojos al suelo, retirando su hermosa mirada sobre la blanca alfombra, como si la pureza de aquel pavimento fuera un digno espejo del purísimo cendal, que como los blancos pétalos de la azucena cubría su inocente corazón de niña.

¡Oh! ¡Que estaba hermosa la pobre huérfana con su traje de moaré. blanco guarnecido de riquísimos encajes y salpicado de jazmines y de azucenas, y su riquísima corona ducal, toda tachonada de brillantes sobre la cabeza!

El duque la miraba sin cesar y no se apartaba de ella un solo momento, excitando así las picantes burlas de los convidados, entre los cuales se distinguían, como adivinará el lector, el banquero Lemaitre y Mad. Chicard.

No es todo oro lo que reluce —dijo esta última, hablando en voz baja con el banquero.

—¿Por qué lo decís vos?

—¿Estáis ciego?

—¡No, pero no veo!

—¿No veis que el duque tiene el aire sombrío?

—Sí, pero eso es natural.

—¡Natural en una noche de novios!

—Claro está que sí; le tenemos en berlina.

—Valiente cuidado le da á él de ninguno de nosotros.

—¿Pues de quién?

—Mirad —dijo Mad. Chicard.

Y señaló con el dedo hacia un hombre alto y seco, de edad como de cincuenta años, que estaba detrás de la joven duquesa.

—Bien, ¿y qué? —dijo el banquero.

—Mirad —volvió á decir secamente madame Chicard.

Y el banquero observó que aquel hombre marchaba siempre detrás de la duquesa, siguiendo los movimientos de ésta con tal regularidad, que no parecía sino que ambos formaban una sola persona, ó mejor aún, que aquel enlutado señor era la sombra de la joven desposada.

Pero esto era horrible imaginarlo, porque ella era hermosa como la primera alborada del amor, blanca como la ilusión no marchita por el desengaño y esbelta y flexible como el pensamiento jugueteón del primer deseo; y él era repugnante y feo como la imagen del vicio, negro como el último remordimiento, y se movía con dureza y de una manera automática, como el hombre que camina tras del postrer pecado.

Así lo comprendían todos los asistentes al baile del príncipe, que gracias á la maligna intervención de Mad. Chicard, ya no miraban á la joven duquesa, sino que no apartaban su vista del fantasma que la seguía á todas partes y cuya repugnante mirada se encontraba con la del duque con más frecuencia de la que éste hubiera deseado.

—¿Quién es ese hombre? —fué la pregunta que sucesivamente se vinieron haciendo unos á otros todos los convidados.

Nadie contestó.

El príncipe, sin cuyo permiso nadie podía haber entrado allí, también lo ignoraba.

Al terminarse el baile, que duró menos de lo que los convidados se habían prometido por los rumores y la agitación que produjo el enlutado y misterioso caballero, el duque se dirigió á ofrecer el brazo á su joven esposa.

Pero se interpuso la sombra, y con una sonrisa que hacía doblemente horrible su repugnante figura, presentó el brazo á la joven, que quiso huir aterrorizada, y dirigiéndose al duque le dijo:

—Hoy me toca á mí acompañar á la duquesa. ¿No es verdad que sí?...

Y viendo que el duque permanecía en silencio y que la pobre niña se refugiaba toda temblorosa en sus brazos, añadió:

—¡Es posible que aun no me hayas reconocido, mi querido Ale...!

El duque no le dejó acabar este nombre, y con gran turbación se apresuró á darle la mano.

—Hazme el honor de presentarme á la señora duquesa —dijo sonriendo el fantasma.

—Amelia —dijo el duque balbuceando y pálido como el alabastro—, tengo... el honor... de presentarte... á...

—A su hermano el mayor —interrumpió el caballero de lo negro—, príncipe de la Providencia y esclavo vuestro, señora.

Y volvió á ofrecer el brazo á la joven duquesa, viéndose ésta obligada á aceptarlo por la aquiescencia de su esposo á las palabras de su hermano el mayor.

El cual, después de haber bajado la escalera, dirigiendo á la duquesa las más afectuosas galanterías entró solo con ella en su carruaje que partió á escape, sin que el duque hiciera el menor esfuerzo por seguirle.

Las personas que habían presenciado la extraña escena que dejamos referida, se perdían en conjeturas absurdas, exclamando todos á la vez:

—¡Son hermanos y no se conocían!

—¿Por qué no se habrá descubierto al llegar al baile?

—¡Un príncipe!

—¿Por qué se turbaría tanto el duque?

—¡Aquí hay misterio!

Nosotros sólo diremos que todo se explicará en los capítulos sucesivos.

Capítulo XXXVII

La trenza de pelo ó la miseria de las clases pobres y la corrupción de los poderosos

En el reducido y lóbrego aposento de la desgraciada familia Philipón reina cada vez mayor miseria, y el hambre cierne sobre aquellos infelices sus negras alas, como bate la fortuna las suyas de oro en el palacio de los poderosos.

Quince días han transcurrido desde que vimos salir de aquel pobre templo de la virtud al poderoso marqués de la Inconstancia, cargado con el oprobio de su vergüenza y con el oro con que en vano había querido corromper á aquellas honradas criaturas.

La virtud de los pobres es inquebrantable.

El lector lo ha visto al examinar las grandes, las horribles privaciones que sufría la familia Philipón y todas las de su clase en los populosos centros de la miseria en París.

Veamos el cuadro que ofrecen en estos momentos los principales héroes de nuestra historia.

Es de noche. Agripina, el ángel de la virtud y de la hermosura, como la llaman en el barrio, está sentada sobre un tosco cajón de pino,

bordando con afán una camisa, á la débil luz de una vela, que arde entre los dedos de un pobre niño de escasos cuatro años de edad.

A su lado, sentados sobre el duro suelo, se hallan M. y Mad. Philipón y dos niñas, la mayor de tres años.

En un rincón del aposento se ve el cadáver de una niña de seis años, tendido sobre un puñado de pajas.

Un silencio profundo reina en aquel lugar de miseria y de desgracia, y sólo se oyen de vez en cuando los sollozos de la pobre madre, que no aparta la vista del sitio en que yace su hija, á quien el día anterior vió expirar de hambre en sus propios brazos.

—Calla, no llores —le dice M. Philipón.

—¡Ah, hija de mi alma! —exclamaba llena de angustia la pobre madre.

—No turbes el sueño á los vecinos —vuelve á decir M. Philipón—. Tú eres pobre y los pobres no deben molestar á los ricos. Acuérdate de lo que nos sucedió cuando se murió tu madre.

—¿Qué fué lo que sucedió? —dijo el niño que servía de candelero.

—Nada, replicó el padre—, más vale que no lo sepas; harto aprenderás con lo que estás viendo.

—Quiero pan —dijo una de las niñas, tiritando de frío sobre aquel desnudo pavimento.

—Espérate un poco —contestó Agripina con voz débil é interrumpiendo sus palabras una tos que destrozaba su pecho; espérate que pronto va á amanecer y yo te daré pan.

—Sí, pronto amanecerá —repitió con ironía el padre— y tu hermana llevará la sangre que ha sudado esta noche para que se la compren por un puñado de cobre! La dirán que vuelva mañana á saber si el trabajo es de recibo, y si lo es se lo pagarán mezquinamente dentro de tres días; mientras tanto...

M. Philipón no pudo continuar hablando, porque su esposa le interrumpió, diciéndole que no afligiera á las niñas ni desesperara por completo de la Providencia Divina.

Y en silencio pasaron el resto de la noche hasta que amaneció, y Agripina, que había concluído su labor, salió á la calle acompañada de su pequeño hermano.

Poco tardó en volver con semblante risueño, aunque agitada y tosiendo por el cansancio de la escalera, y después de haber repartido entre todos el pan que traía, entregó á su padre dos monedas de veinte francos cada una.

—Agripina —dijo M. Philipón alzándose en pie y mirando á su hija con espanto.

—¿Qué es esto?... ¿Quién te ha dado este dinero?... ¿De dónde has sacado todo este oro?

La joven bajó los ojos al suelo y no acertó á responder una sola palabra.

M. Philipón arrojó las monedas al suelo y dijo:

—Pues bien, papá, ya que usted quiere saberlo, —sea dijo Agripina.

Y quitándose la papalina enseñó á sus padres la cabeza desnuda de la hermosa trenza de pelo que causaba la admiración y la envidia de las gentes.

—¡Dios mío! —gritó la madre—. ¡Yo no tengo fuerzas para tanto!

—Con este dinero —añadió Agripina esforzándose por sonreír— podremos pagar el entierro de mi pobre hermanita y comprarle una corona de siemprevivas y darle al casero y...

A este tiempo llamaron con violencia á la puerta del aposento.

Era un agente de policía que venía á buscar á M. Philipón con el fin de condu- (*Continuará*)»

Antonio Flores, *Ayer, hoy y mañana*, parte segunda,
cuadro XLVII, «El cuarto. poder del Estado»,
pp. 395-398.

APÉNDICE VIII

Artículo de Carlos Rubio

SECCIÓN DOCTRINAL

Dice *La Correspondencia*:

«Ya se han dictado por el gobierno reglas fijas para la censura de novelas. Según la real orden en que estas reglas se establecen, los autores ó editores de novelas que hayan de imprimirse, presentarán en el gobierno civil de la provincia dos ejemplares manuscritos, de los cuales se dará recibo; cuando la obra no ofendiere la religión, la moral y las buenas costumbres, ni revelare tendencias peligrosas para el orden social, uno de los ejemplares se devolverá al autor ó editor en el mas breve término posible, con el permiso estampado en la última página, y autorizado con el sello del gobierno, debiendo rubricarse ó sellarse igualmente las demás páginas, archivándose el otro ejemplar, para que en todo tiempo pueda confrontarse con el impreso: si la obra no pudiese publicarse, se estampará igualmente el decreto negativo al pié de ella, y se devolverá uno de los ejemplares rubricado ó sellado en cada página; cuando la obra pueda circular con la supresión de alguna palabra ó parte de ella, la supresión se hará con el consentimiento del autor, en cuyo caso se autorizará la impresión, espresando esta circunstancia en el permiso que se conceda; no podrán señalarse con claros, puntos suspensivos ni de otra manera las supresiones hechas por la autoridad. Por último, la reimpresión de novelas no autorizadas anteriormente, se sujeta á los mismos requisitos que las que hayan de darse á luz por primera vez. En la real orden que vamos estractando, se autoriza á los gobernadores para delegar en la persona de su confianza la facultad de censurar las novelas.»

Antes de que *La Correspondencia* nos hablara de ella, teníamos nosotros noticia de esta disposicion; pero á decir verdad, á pesar de

que el conducto por donde habíamos recibido la noticia no podia ser mas autorizado, no nos habiamos atrevido á darla entero crédito.

Comprendemos, deciamos, que el gobierno mire con recelo á la prensa política, porque al fin la mayoría de ella, casi su totalidad, le hace la guerra; comprendemos tambien que convencido por los monárquico-religiosos que así lo pidieron, quiera examinar las obras literarias antes de que se publiquen. Este exámen puede considerarse tambien como una precaucion para que en las novelas no se le haga la guerra; pero de esto á que el gobierno ponga trabas á la literatura, propiamente dicha, á la que nada tiene que ver con la política, ni choca con la religion, ni ataca las costumbres; que la ponga obstáculos insuperables y ahogue en gérmen la renaciente novela nacional, eso es lo que no comprendemos, lo que nos es imposible comprender, á menos que se nos conteste, lo que no es posible, que el gobierno es enemigo de la literatura.

Y no se crea que exageramos. Los novelistas españoles que no son ricos, sólo pueden publicar sus novelas ó en los periódicos ó vendiéndolas á editores que las publican por entregas. Estos editores necesitan para ganar que la novela sea larga, pues de otro modo tendrian que repetir continuamente los gastos que trae consigo el principio de toda nueva publicacion, y que conocen todos los que son algo prácticos en asuntos de imprenta; sin contar con que hecha la suscripcion con la primera entrega la tienen segura para todo lo que la novela durare, lo que no les sucederia si publicasen en vez de una novela larga una coleccion de novelas cortas, pues el suscriptor que quisiera dejar de serlo entre una y otra, no se detendria por no quedar con una obra incompleta.

Los autores por su parte, á quienes es mas difícil muchas veces escribir una novela corta que una larga, y cuya subsistencia está asegurada mientras dura la publicacion, tienen el mismo interés que los editores; pero como mientras escriben necesitan vivir y los tomos de novelas no se escriben en la vigilia de una sola noche, suelen dar á los editores el original entrega á entrega cobrándole del mismo modo. Pedirles que entreguen junto el original de toda una novela (ochenta ó noventa entregas) antes de empezar á cobrar su trabajo, es como decir á muchos de ellos que se mantengan un año sin comer, y por mucho que se haya repetido el refran que dice: «el hambre aguza el ingenio»; no creemos que espere nadie notables novelas de un autor que no coma en un año.

Pero no es eso todo. El autor que ha acabado una novela de cien

pliegos de impresión, tiene entonces que comenzar a copiar, y esta operacion mecánica, mas pesada para todo escritor que la de escribir el original, requiere casi tanto tiempo como el que se ha gastado en el primer manuscrito. Ahora bien: ¿hay en España muchos editores que puedan encargar una novela con año y medio de anticipacion? ¿Hay muchos autores que puedan decidirse á gastar el mismo tiempo en escribir una novela, para buscar luego un editor que no saben si encontrarán?

¿Y quién asegura que despues de tantos trabajos la novela no será prohibida? Y si lo es, vuelta á comenzar la tarea; vuelta á levantar la peña de Sisifo.

Y no se diga que el escritor con no tratar de política, ni de la religión, ni de ofender la moral, etc., etc., está seguro de que su obra no está prohibida; porque ¿quién asegura que el censor no puede interpretar su novela de un modo que él no ha sospechado siquiera? ¿Quién asegura que merced á circunstancias imprevistas, un lance, un carácter, una intriga, no podrán parecer satíricas alegorías de actualidad, por mas que la novela estuviese escrita años antes de los sucesos? No hace mucho tiempo que un escritor hizo un artículo de oposicion á cierto ministerio, sin mas que referir el argumento de un drama inglés contemporáneo de nuestro Quijote, y no están tan lejanos los tiempos en que era censor el célebre Padre Carrillo. ¿Quién asegura á un autor que dentro de dos años no ejercerá la censura un Padre Carrillo, que no dejará ponerse en escena a *Don Rodrigo* «por no ser conveniente que el público vea un rey tan amigo de muchachas,» y que proscibirá *Los milagros del desprecio* «porque solo Dios puede hacer milagros?»

En este caso, ¿no será mas fácil corregir lo que parezca culpable en una novela cuando solo se ha llegado á la parte culpable, que cuando en aquel episodio se ha fundado quizá lo restante?

Y no se diga tampoco que todas estas observaciones caen por su base con solo decir que la literatura no es un oficio, y que no se debe escribir para ganar dinero, sino para ganar gloria; porque recordaremos que para vivir cantaba Homero, para vivir escribieron la mayor parte de los poetas del siglo de oro de la literatura latina, y en nuestro tiempo para vivir han escrito Walter Scot, Balzac, Dumas, Soulié, Karr, Victor Hugo, Paul Feval, etc., etc., no avergonzándose de ello, sino gloriándose y con razon.

Los editores, pues, que publicaban novelas por entregas, dejarán de publicarlas. Veamos lo qué sucederá en los periódicos políticos. Estos pueden publicar novelas cortas, es cierto, por mas que no sea

siempre lo mas conveniente á sus intereses; pero ya hemos dicho que el autor trabaja casi tanto en una novela corta cuando la hace buena, como en una larga. Es un pensamiento que desarrolla más o menos, pero que siempre le organiza del mismo modo, y todo el que ha procurado hacer algun trabajo literario de este género, sabe por experiencia, que acaso nada es más difícil ni cuesta mas tiempo que hacer un buen retrato en pocos rasgos, pintar un carácter en una palabra, y templar al público para una escena con un párrafo de pocas líneas. De esto resulta, que no se escribirán muchas mas novelas cortas que largas se escribian antes, y que como los periódicos necesitan dar folletin todos los dias, suplirán la falta de novelas españolas con novelas francesas, y el público, cuyo gusto está bastante viciado con estas novelas, seguirá aficionándose por costumbre al género francés, y todos los trabajos que de algun tiempo á esta parte se han hecho para apartarle poco á poco de este camino, serán inútiles, y vendrán á tierra los cimientos de nuestra novela nacional.

¿No podia el gobierno buscar otros medios de ejercer la censura, si queria ejercerla sobre la novela? ¿No podian los censores leer entrega por entrega, y folletin por folletin, como antes lo hacian, cuando los autores no tuviesen concluidas sus obras, no permitiendo que se publicase sino lo que ya hubiesen censurado? ¿No les bastaba siquiera un solo ejemplar que podrian firmar y sellar, mandándoseles después de las imprentas el original con las pruebas como se ha hecho tambien? La utilidad del ejemplar manuscrito que se ha de conservar en el Gobierno, no la comprendemos, como no sea que la autoridad espere que se desarrolle en España la afición a los autógrafos y desee vender entonces estos ejemplares quizá, aplicando su importe á la parte de la deuda flotante que no se haya pagado con los productos de la fosforita de Logrosan.

También pudiera servir la coleccion de los ejemplares archivados para hacer estudios sobre la relacion de la letra de los autores con el género de su talento; pero en tal caso deberia el gobierno ordenar que las dos copias fueran de mano del autor, y que cuando una sola lo fuera, se espresase así señalando cuál era de mano estraña.

En suma, las desventajas de la disposicion del gobierno de que nos habla *La Correspondencia*, son patentes y claras: tambien es cierto que se hubiera logrado el mismo resultado con otras disposiciones menos perjudiciales á la literatura, si solo se ha tratado de que las novelas no contengan cosa alguna que desagrade al gobierno, y que las ventajas de este sistema están por conocer.

Esperamos que los periódicos ministeriales para probarnos que esta disposicion es digna de elogio, nos demuestren ó que no perjudicará á la literatura como hemos dicho, fundados en hechos ciertos, ó que la novela, la forma de la literatura mas en armonía con nuestra época, es perjudicial y debe procurarse que no se desarrolle ni prospere.

La Iberia (22 agosto 1857).

APÉNDICE IX

La autoridad eclesiástica y la censura gubernativa (documentos de Barcelona)

«Distrito de S. Beltran —Fiscalía de Imprentas— El Escmo. Sor. Gobernador Civil de la Provincia me pasó con fecha 20 del pasado Julio el siguiente oficio — El Escmo é Ilmo. Señor Obispo de esta Diócesis me dice con fecha 12 del actual lo que sigue — “Escmo Sr. — En la Calle de San Pablo n.º 8, se espended algunos libros prohibidos segun aparece del cartel que tengo á la vista titulado Empresa Barcelonesa. Quemazon y abandono de 12 Librerias. En efecto en el figuran entre otros las ruinas de Palmira, el Contrato Social, El Judío errante, Cartas de Abelardo y Eloisa, el compadre Mateo y otros varios cuya lectura tantos estragos á causado a nuestro país. En algunos de estos libros se contienen errores que atacan nuestras creencias ortodoxas, en otros se difunden y espanden las mas funestas semillas de inmoralidad y como semejantes producciones además de la prohibicion canónica tienen la de las Leyes del Reino, nada más justo y procedente que impedir su circulación ya que no se impidió su impresión con arreglo a derecho. No desconoce V.E. el que me asiste en estos casos y no puedo prescindir de invocar el auxilio de las leyes ante la Autoridad que V.E. tan dignamente egerce” — Lo que traslado a V.I. por si estima promover la calificación de las obras denunciadas toda vez que aun suponiendo que la prescripción de la acción pública no debe estenderse respecto de las obras que traten de dogmas, de escritura y moral cristiana conviene saber antes de proceder al embargo de aquellas si son de las comprendidas en el titulo 14 del Real Decreto de 10 de Abril de 1844 cuya calificación, conceptuo que compete al Jurado de los S.S. Jueces de 1.ª instancia —Dios gu[ard]e á V.I. m[uch]os a[ñ]os. — Barcelona 20 de Julio de 1850 — Jaime Ventura

Bofill — Señor Fiscal de Imprentas de esta capital — En cuya virtud apersonandome con el Gobernador civil de la Provincia me manifestó verbalmente que obrase como á delegado suyo y despues de practical [*sic*] las gestiones que el caso requiera pasé al indicado Señor la comunicación que literal tengo el honor de transmitir á V.I. — Escmo. Señor — Consecuente al oficio que recibí de V.E. trasladandome el del Escmo. é Ilmo. Señor Obispo de esta Diócesis acerca la espendición de algunos libros prohibidos segun aparecia del cartel titulado “Empresa Barcelonesa Quemazón y abandono de 12 librerías” figuran entre ellos las ruinas de Palmira, el Contrato social, el Judío errante, el Compadre Mateo y otros varios me he constituido en la citado empresa sita en la Calle de San Pablo nº 8, citando al efecto al Tribunal para el embargo de las mismas y hacer la debida denuncia con arreglo á las leyes en el caso de ser ocupadas y poder tener lugar — En efecto — El Compadre Mateo, el viage por Icaria por Mr. Calvet el mozo de buen humor y el Judío errante han sido halladas en la indicada librería y sin embargo que he dispuesto que el compadre Mateo quedase embargado provisionalmente, hasta tanto que se daba conocimiento á V.E. de su circulación las otras han quedado en poder del espendedor sin poderlas circular hasta tanto que asi V.E. dispusiese puesto que no pueden ser denunciadas á pesar de quedar algunas comprendidas en el título 9º del Real Decreto de 10 de Abril de 1844 en atención á haber pasado el tiempo que para entablar la accion pública concede la ley con arreglo al artículo 52 del mismo decreto pero si podran ocuparse gubernativamente con arreglo a los articulos 6º, 7º, 8º, 9º, y 35 del mismo decreto debiendo hacer presente a V.E. que atacando el dogma de nuestra sacrosanta religion el Compadre Mateo queda comprendido en el título 14 de la misma ley corresponde a V.E. gubernativamente su castigo con arreglo al articulo 6º, pues estos son delitos cometidos por la prensa y solo son denunciabiles y sujetos al Jurado los del titulo 5º — Todo lo que digo a V.E. hallandome siempre dispuesto para perseguir y pedir su castigo á los que espenden libros impresos en el extranjero contrarios a los principios de nuestra Santa religion pues su lectura es perniciosa á la juventud estraviándola de sus deberes — Dios gu[ard]e á V.E. m[uch]os a[ñ]os. — Barcelona 22 de Julio de 1850 — En su contestación á la antecedente comunicación he recibido el oficio que á la letra copio — Gobierno Superior civil de Barcelona — Imprentas — Fundandose el Obispo de Barcelona para pedir el inmediato embargo de los libros las Ruinas de Palmira, el Contrato Social, el Judío errante, las cartas de Abelardo y Eloisa, el compadre

Mateo y otros varios, el cual dice ser ageno al Tribunal de Imprentas, en que el artículo 105, de la ley de las mismas establece la previa censura del Diocesano cuando se ha de imprimir alguna obra ó escrito sobre alguna escritura ó moral cristiana y en que el artículo 106, de la propia ley manda que los impresos sobre los referidos objetos que se publiquen sin licencia sean embargados por la Autoridad civil suponiendo que para nada debe contarse con el Jurado por ecsigirse [*sic*] un hecho cual es la falta de licencias al que debe seguir inmediatamente el embargo vista la citada ley de 10 de Abril de 1844 y considerando que no pueden ni deben ser comprendidos en dichos artículos las obras iniciadas [*sic*] pues que el espíritu de estos demuestra suficientemente que sólo corresponde al Diocesano la previa censura cuando aquellas sean la Biblia, el Catecismo de la doctrina cristiana y otras de esta naturaleza publicadas en el modo referido, no pudiendo tampoco tener lugar el embargo que solicita por que las obras de que se trata han sido denunciadas como á inmorales y sediciosas por atacar a nuestra Santa religión y en este caso es evidente deben calificarse como á delitos de imprenta conforme lo prebiene la citada ley en su artículo 34 correspondiendo esclusivamente su castigo al Jurado establecido al efecto — Considerando además que las Ruinas de Palmira, el Contrato social, las cartas de Abelardo y Eloisa, el Judío errante y los otros que se indican no pueden tampoco embargarse por haber pasado el tiempo que para entablar la acción pública concede la ley con arreglo al artículo 52 del propio Real Decreto ni menos pueda detenerlas este Gobierno como V. se sirve proponer en su oficio de fecha 22 del mes anterior en razón á que los artículos 6º, 7º, 8º, 9º y 35, que cita en nada tienen relación con el presente caso — Atendiendo á que los Promotores fiscales tienen obligación bien de oficio bien escitados por el Gobierno y sus agentes de denunciar los impresos comprendidos en los casos prescritos por el título 8º de esta ley y por último que el Tribunal de imprentas ya tiene conocimiento de este asunto he acordado manifestar á V. que al mismo corresponde imponer el condigno castigo á los infractores de aquella — Dios gu[ard]e á V. m[uch]os a[ñ]os. — Señor Fiscal de Imprentas — En su consecuencia atendido á mi ver que el Gobernador civil interino en la aplicación de los artículos ha sufrido una equivocacion y quiere la calificación por el Jurado de las obras denunciadas por el Escmo. é Ilmo. Señor Obispo sin atender ni diferenciar, los delitos de la prensa de imprenta como el mismo Escmo Diocesano lo manifiesta cuando en su oficio espresa “Nada mas justo y procedente que impedir su circulacion ya que no se impidio su im-

presion con arreglo á derecho" — Tengo el honor de dirigirme a V.I. para que se sirva manifestarme que deberé contestar al Señor Gobernador civil interino de la provincia no habiendo dado antes conocimiento del negocio en atención á que aguardaba el resultado de mi comunicacion para efectuarlo — Barcelona y Agosto 10 de 1850 — Joaquín Montagut —

Ministerio fiscal — Contestando á la comunicacion que V. me dirige con fecha de ayer, referente á la existencia para su venta en la Empresa Barcelonesa de las obras denunciadas por el E. é I. Sr. Obispo de esta Diócesis, debo decirle, que sin entrar en la calificacion de dichos impresos, ni examinar si ellos etan [*sic*] ó no comprendidos en el titulo 5.º del Real decreto de 10 de Abril de 1844, basta solo atender á que, trascurridos mas de seis meses desde su publicacion, ha prescrito el derecho para ejercitar la accion pública, segun la disposicion terminante del articulo 5.º y incurriria V. interponiendola, y ya autorizándola para ello, en una grave responsabilidad; mucho mas cuando se trata de obras que corren impresas muchos años hace por España, y alguna de ellas á vista del Gobierno Supremo en los periódicos de la Corte, como por ejemplo «El Judio errante» de modo que por circunstancia, aunque se quisiese suponer, dando tormento á la ley que la publicacion se entendia desde el dia en que estuviesen espuestas al público para la venta, todavia tropezaríamos con el transcurso del término legal. Doloroso es por cierto dejar correr impune la circulacion de semejantes producciones, semillero de males y de inmoralidad, pero la Autoridad gubernativa encontrará dentro del mismo decreto medios de evitarlo y si no los cree bastantes podra acudir al Gobierno de S. M. para el remedio, como lo hago yo con esta fecha al E.S. Ministro de Gracia y Justicia representando lo conveniente. Apruebo por tanto la contestacion dada por V. al Gobernador, en la cual insistirá sin acceder de ninguna manera á la denuncia. Dos cosas hay sin embargo en la conducta de V. en este asunto que no puedo igualmente aprobar; es la una que V. haya obrado como delegado del mismo Gobernador, y la otra que haya dispuesto, como dice en su comunicacion al embargo de la obra titulada «El compadre Mateo», en cuanto á la primera, V. como Promotor no puede admitir ni conocer delegacion ni dependencia sino de mi directamente, y en su caso de las Autoridades judiciales; en cuanto á la segunda, en V. no residen atribuciones para haber procedido á semejante envargo, y me veo en la dura necesidad de declinar sobre V. la responsabilidad que este paso pueda producir. Para atenuarla en lo posible alzaré V. inmediatamente dicho

embargo, aunque dando aviso previo al Gobernador por si quiere decretarlo por sí. Espero por último que al contestar á dicho Sr. le haga V. presente que si nó está conforme con la opinión de la Fiscalía en cuanto á la denuncia y sumision de este asunto al Juzgado de imprenta, la ley en su artículo 49 párrafo 2º le autoriza para nombrar persona que la verifique y sostenga — Dios gu[ard]e á V. m[uch]os a[ñ]os. — Barcelona 11 de Agosto de 1850 — Antonio Escudero — Sr. Promotor Fiscal del distrito de San Beltran».

AHN, Consejos, leg. 11319.

«El Comisario de P. y S.P. del 1º Distrito de esta ciudad, a quien encargué las convenientes investigaciones con motivo de haberse denunciado por un periodico de la misma que algunos eclesiasticos se atrevían a coartar la libertad de los revendedores de libros, con fecha 22 del pasado me dice lo siguiente: Escmo. Sr.: En contestacion a la comunicacion de VE de 20 del actual, por la que pide se averigue con urgencia si en los encantes se ha presentado algun eclesiastico prohibiendo la venta de algun libro, y si es lícito que con este motivo le haya roto, debo decirle que verbalmente manifesté a VE que un eclesiastico se presentó frente una mesa en que vendían libros en los encantes, y encontrando algunas de las obras de Sué, le dijo que no podía venderlas por ser prohibidas, a lo que le contesto su dueño no quererlas retirar, pero que si las queria comprar todas no pondria mas en su parada. Ramon [¿Bordachs?] que tiene otra mesa de libros en los encantes, me ha dicho que Mosen Ramon Camps, ex-fraile capuchino, registrando los libros de su parada, encontró la obra de *Maria la hija de un jornalero*, impresa en Madrid, y le dijo que no podía venderla, por estar prohibida, y por lo mismo debia quemarla. Otro dia se le presentó otro capellán, pero ignora su nombre, y cogiendo un Breviario Romano, impreso en Lyon, y por que no tenia las licencias puestas por León 9º y Urbano 3º lo quiso romper — En los dias de encantes que son lunes, miercoles y viernes se pasean varios curas por los encantes y se entretienen en registrar los libros que hay en las paradas en los términos que dejo dichos, y esto en mi concepto llegaría día en que habría un lance desagradable, y que a todo trance debe evitarse. V.E. en su vista resolverá —y al tiempo de ponerlo en conocimiento de V.E. I. no puedo menos de manifestarle que sin desconocer el derecho

de los Ministros del Altar, para disuadir a los fieles de la compra, lectura y posesión de ciertos libros, aun cuando esten permitidos por la ley, me seria imposible autorizar sus oficios e intervencion en este asunto del modo y por los medios que resultan del presente escrito, ya porque asi fuera un abuso muy grave que podria dar margen a lamentables cuestiones, ya también por la especie de desacato que esto envuelve contra la legislación civil, a cuya observancia no debe sustraerse ningun miembro del Estado. Deseoso, pues, de cortar el mal en su origen, ruego atentamente a V.E.I. se sirva encarecer a los respetables individuos del Clero de esta Diócesis la mayor prudencia y circunspección en este importante negocio, para contener en bien de la religión y por el decoro de tan benemérita clase el exagerado celo de algunos pocos dentro de los limites fijados en las leyes del Reyno. Por mi parte puede V.E.I. estar segura de la exquisita vigilancia que se ejerce para impedir la plaga de los libros y estampas irreligiosas e inmorales, y de mi firme resolución a obrar con todo el rigor que permite la legislación de Imprentas. — Dios g[uard]e a V.E.I. muchos años.»

Copia fechada en 1 abril 1852.

«Escmo. é Ilmo. Sr. — Cuando en oficio de 1º del actual aseguré a V.E.I. que mi autoridad no cesaria de estar alerta contra la plaga de los libros irreligiosos e inmorales, le indique los limites a los cuales tenia que circunscribirme, y estos limites no son otros que los de la Legislacion de imprentas — V.E.I. en su apreciable comunicacion del 6 de este mes se sirve recomendar a mi vigilancia las obras de E. Sue y la novela *Maria la hija de un jornalero* por Ayguals de Izco. No tengo noticias de que se esten imprimiendo en ningún pueblo de esta provincia, en cuyo solo caso podria usar de las facultades que me confiere el artículo 8º del Real Decreto de 2 del corriente, o llamar sobre ellas la atencion del fiscal de imprentas. Pero tratándose de obras impresas al parecer en España y que no han sido condenadas por el Jurado ni denunciadas, que yo sepa, en los seis meses fijados a la acción popular por el artículo 46 del Real Decreto de 10 de Abril de 1844, vigente hasta ahora, espero que V.E.I. se haga cargo de la absoluta imposibilidad en que me hallo para oponerme a su circulación, sin atentar al derecho de propiedad. A pesar de esto si V.E.I. tuviese cerca de ellos otros datos mas exactos, puede estar cierto de encontrar en mi autori-

dad la debida cooperacion, como se la ofrezco lealmente, para contribuir á la extirpacion del mal por todos los medios que quepan en la esfera de mis atribuciones — Dios gu[ar]de á V.E.I. m[uch]os. a[ñ]os — Barcelona 15 de Abril de 1852 — Ventura Diaz».

AHN, Consejos, leg. 11319.

APÉNDICE X

Algunos textos galdosianos sobre la novela de folletín

«[...] ¡La novela! Denmos novelas históricas y sociales; novelas intencionadas, profundas; novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspadas. Píntenos las pasiones con rasgos brillantes, con detalles gráficos que nos hagan saltar del asiento. Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir; hágasenos relación, especialmente, de los crímenes más abominables; preséntenos el instinto de la perversidad en todo su vértigo; el demonio del crimen con toda su fealdad; queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la celestina, a la bruja, al asesino, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor; si hay tisis generadora ¡magnífico!; si hay patíbulo, ¡soberbio!; sáquese todo lo inmundo, todo lo asqueroso, todo lo leproso, etc., etc... Realidad, realidad; escribanos la verdad de las miserias sociales esos escritores señalados por el dedo de la *gacetilla*, santificados por el repartidor, canonizados por el prospecto.

»Denmos impresiones fuertes, un cangilón de acíbar y otro demente en cada página, aunque la pintura de caracteres no sea muy feliz y el sostenimiento de los mismos esté un poco descuidado; denmos un puñal que destila sangre y ocho corazones que destilen hiel, aunque el plan no peque de verosímil y el ideal político brille por su ausencia. Realidad, realidad; queremos ver al mundo tal cual es, la Sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, gangosa, etc... Poco importa que las concordancias gramaticales sean un tanto vizcaínas y los giros un poquito transpirenaicos. ¡Realidad, realidad!

»¿A qué nos vienen con ese libro microscópico, ese liliputiense de fisonomía invisible? ¡Cantares! Buena está la Sociedad para cánticos. ¿Qué nueva *llaga social* nos va a descubrir el señor Palau? ¿Qué mons-

truo desconocido nos va a desenmascarar? ¿De qué corazón inundo pretende hacer un estudio anatómico?

»¡Doscientas estrofas eróticas o epigramáticas; un centenar de páginas adornadas con flores, lágrimas y sonrisas! Pensamientos felices, inspiración, dolor sabiamente expresado, quejas tiernas, candor agreste! ¿Qué importa esto? ¡Idealismo, idealismo falaz! Abajo la flor, el arroyo, la sonrisa, la lágrima. Basta de ternezas rimadas; no queremos ver hacer pucheros poéticamente. El plectro sonoro de la elegía es un instrumento mohoso y carcomido, que es necesario arrinconar.

»El gancho de traperero que empuña la *novela social*, rebuscadora de inmundicias, ese gancho-escalpelo es el único plectro con que puede hacer resonar su lira la musa de nuestro siglo.

»Así exclamarían los lectores superficiales que reciben por debajo de las puertas de sus casas una ración mensual o semanal de literatura confeccionada en los cacúmenes de ciertos novelistas y en las prensas de ciertos editores, si malamente, extraviado, llegara a sus manos un ejemplar de los *Cantares*, que tenemos a la vista [...].»

«*Cantares*», por Don Juan Melchor Palau
Obras completas, VI, 1968, p. 1569.

«Ya sabes que hay ahora una literatura harto fácil de componer y más fácil de colocar: hablo de las novelas que se publican por entregas a cuartillo de real, y que gozan el favor de miles y miles de lectores. Editorcillo hay que da una onza por cada reparto al forjador de tales composiciones; otros dan diez duros, otros siete, según la correa de invención que saca de su cabeza cada autor. Pues bien: un amigo mío que trabaja en estas cosas, y que ha ganado mucho dinero, me aconsejó no ha mucho que me meta yo también a novelador... Francamente, naturalmente, al pronto me pareció absurdo, después lo he pensado, hijo... Es cosa facilísima idear, componer y emborronar una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos contra otros, como los hilos de una madeja... Yo he de probarlo, Felipe; yo he de hacer un ensayo en esta cosa bonita y cómoda de novelas. Ya tengo pensado un principio, que es lo que importa; y cuando menos lo piense, verás mi nombre por esas esquinas de Dios, y te echaran por debajo de la puerta un cuaderno con láminas muy majas y un poquito de texto para que caigas en la tentación de suscribirte». [El subrayado es un añadido.]

El doctor Centeno, *Obras completas*, I, 1970, pp. 1468.

«¿No te anuncié que pensaba cambiar aquel menguado trabajo por otro más honroso y lucrativo? Tomóme de escribiente un autor de novelas por entregas. Él dictaba, yo escribía... Mi mano, un rayo... Hombre, contentísimo... Cada reparto, una onza. Cae mi autor enfermo, y me dice: "Ido, acabe ese capítulo." Cojo mi pluma y, ¡ras! lo acabo y enjareto otro y otro. Chico, yo mismo me asustaba. Mi principal dice: "Ido, colaborador..." Emprendimos tres novelas a la vez. El dictaba los comienzos; luego yo cogía la hebra y allá te van capítulos y más capítulos. Todo es cosa de Felipe Segundo, ya sabes: hombres embozados, alguaciles, caballeros flamencos y unas damas, chico, más quebradizas que el vidrio y más combustibles que la yesca.

[...] Ahora me sale a ocho duros por reparto. Despabilo mi parte en dos días. Pronto trabajaré por mi cuenta, luego que despachemos la nueva tarea que se nos ha encargado ahora. El editor es hombre que conoce el paño, y nos dice: "quiero una obra de mucho sentimiento, que haga llorar a la gente y que esté bien cargada de moralidad". Oír esto yo y sentir que mi cerebro arde, es todo uno. Mi compañero me consulta... le contesto leyéndole el primer capítulo que compuse la noche antes en casa... ¡Hombre, entusiasmado! Francamente, la cosa es buena. Figuro que, rebuscando en unas ruinas, me encuentro una arqueta. [...] Yo me inspiro en la realidad. ¿Dónde está la honradez? En el pobre, en el obrero, en el mendigo. ¿Dónde está la picardía? En el rico, en el noble, en el ministro, en el general, en el cortesano... Aquellos trabajan, éstos gastan. Aquellos pagan, estos chupan. Nosotros lloramos y ellos maman. Es preciso que el mundo...».

Tormento, cap. I.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Aguado, impresor, 91
 Aguilar Piñal, F., 15, 16, 18, 26
 Alarcón, Pedro Antonio de, 112, 113, 125, 201, 206 n.
 Alarcos Llorach, E., 223 n.
 Alas, Leopoldo («Clarín»), 112 n., 203, 204
 Alberich, José, 219 n.
 Alcalá Galiano, A., 35, 39, 43, 180 n.
 Alemán Sainz, Francisco, 13 n., 226 n.
 Alenza, L., 21
 Alfonso, Luis, 200
 Almela y Vives, F., 45 n., 109 n., 110 n.
 Alonso, Amado, 44 n.
 Alonso, Dámaso, 14 n.
 Alonso Cortés, N., 20, 103 n.
 Altadill, Antonio, 85, 124
 Altamira, Rafael, 204
 Alvar, Manuel, 170 n.
 Álvarez Durán, Francisco, 124
 Álvarez Macías, Juan F., 13 n.
 Amadeo de Saboya, 85
 Amador de los Ríos, José, 115 n.
 Amorós, A., 13 n., 177 n.
 Andueza, José María de, 67, 102
 Angelón, Manuel, 65
 Aranguren, José Luis L., 12, 13, 47 n.
 Ariza, Juan de, 123
 Arlincourt, D', 40, 222
 Armiño, Robustiana, 201
 Arniches, Carlos, 209, 210, 211 n.
 Artigas-Sanz, María Carmen, 91 n., 92 n.
 Artola, Miguel, 47 n., 116 n.
 Asenjo, Antonio, 97
 Asensio, J. M., 32
 Asquerino, Eusebio, 55
 Aub, Max, 71 n.
 Ayguals de Izco, W., 37, 68, 85 n., 88, 93, 94 n., 95, 122, 123, 139, 145, 148, 154, 156-161, 217, 218, 224
 Aza, Vital, 203
 Balaguer, Víctor, 65, 174
 Balbín, Rafael de, 88 n.
 Balmes, J., 63
 Balzac, H. de, 174, 209, 217, 219, 220
 Baquero Goyanes, M., 28 n., 34 n., 47 n., 152 n., 156, 159 n., 163
 Barce, Ramón, 13 n.
 Bargiela, C., 213
 Baroja, Pío, 16, 20, 21, 51 n., 59, 70, 81 n., 103 n., 114, 206, 210, 213, 216-224
 Becerra, Berta, 33 n.
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 52 n., 88
 Beneyto, Juan, 116 n.
 Benítez Claros, Rafael, 124 n.
 Béranger, 23
 Bergnes de las Casas, A., 91, 93, 109
 Berkowitz, Ch. H., 173
 Bermúdez de Castro, 52 n.
 Berthet, Elías, 218

- Beser, Sergio, 122
 Blanco Aguinaga, C., 205
 Blanco García, F., 32, 39, 45 n., 115 n.
 Blanquat, Josette, 174 n.
 Blasco Ibáñez, V., 47, 200, 204, 205
 Bocage, Paul, 217
 Bofarull, Antonio, 65
 Bofill, Pedro, 203
 Bohigas, Pedro, 95 n., 109 n.
 Böhl de Faber, Nicolás, 9
 Boix, editor, 94 n.
 Bollême, Geneviève, 10, 15
 Bory, Jean-Louis, 49 n., 151 n.
 Borrow, G., 81 n.
 Bossuet, 131
 Botrel, Jean-François, 23, 27, 29 n., 57 n., 81 n., 103 n., 108, 111 n., 152, 225
 Bourneuf, R., 189 n.
 Bravo Villasante, Carmen, 42, 48 n., 169 n., 177 n., 188 n.
 Bretón de los Herreros, Manuel, 23
 Brochon, Pierre, 15
 Brown, Reginald F., 27 n., 28, 33, 44 n., 45 n.
 Brusi, Antonio, 80
 Brusi, Manuel, 87
 Buendía, Felicidad, 44 n.
 Bolwer-Lytton, E., 217, 225
 Burgelin, Olivier, 75
 Burgos, Javier de, 77
 Burne Jones, 215
 Cabrerizo, Mariano, 51, 91, 93, 109-111
 Camara Cascudo, Luis da, 13 n.
 Campoamor, R. de, 55, 67
 Campos, J., 34 n., 188
 Cánovas del Castillo, A., 20 n., 174
 Cansinos-Assens, R., 216
 Cañas, Casilda, 44 n.
 Cañete, Manuel, 38, 88, 115 n.
 «Capua, Juan de», 95
 Cardona, R., 192 n.
 Carlos, don, 85
 Caro Baroja, Julio, 15 n., 16, 18, 20, 26, 92 n.
 Carrasco, Felipe, 48
 Carreras, Luis, 52 n.
 Castañas, Vicente, 65
 Castelar, E., 201
 Castellanos y Velasco, Julián, 200
 Castelló, José, 84
 Castillo y Mayone, Joaquín, 77
 Castro y Calvo, J. M.^a, 34 n.
 Cela, C. J., 20
 Cirese, Alberto M., 18 n.
 Clavería, C., 173, 176
 Collins, Wilkie, 217
 Comas, Antonio, 124
 Conde de Salazar, José, 200
 Conway, Hugo, 217
 Corsini y Fontaine, Luis, 87, 99, 122
 Cortada, Juan, 48
 Cossío, José María de, 20 n., 39 n., 88 n.
 Costa, Fernando, 108
 Constanzo, Salvador, 99
 Costes, C., 90 n.
 Cotarelo, E., 122
 Criado Domínguez, 97
 Cruz, editor, 102
 Cutanda, Francisco, 88
 Chao Espina, E., 123, 201
 Chateaubriand, 40, 44 n.
 Delgado, editor, 101
 Delgado, Sinesio, 202, 203
 Dickens, Ch., 58 n., 151, 174, 217, 219
 Díez Borque, José María, 13 n., 70 n.
 Díez Taboada, Juan M.^a, 166 n.
 Dolç, Miguel, 226 n.
 Dostoievski, F., 209, 210
 Doyle, A. Conan, 217, 219
 Dubá y Navas, Miguel, 65
 Dumas, Alejandro, 70, 83, 99, 113, 173 n., 217, 220

- Durán, Agustín, 9, 20, 23, 61
- Eco, Umberto, 49 n., 148
- Eiras Roel, A., 139 n.
- Elorza, A., 27, 34 n., 47 n., 97, 139 n.
- Entrambasaguas, J., 13 n.
- Eoff, S. H., 191 n.
- Erckmann, 174, 205 n., 220
- Escamilla, Pedro, 200, 201
- Escarpit, Robert, 118
- Escosura, Patricio de la, 63 n., 122
- Escudero y Sáez, Ramón, 84
- España Lledó, José, 52 n.
- Espartero, general, 62, 85, 88, 102, 154
- Espina, Antonio, 97
- Espinosa, Aurelio M., 12
- Espronceda, José, 23, 101
- Estébanez Calderón, S., 20, 39, 44 n.
- Faulf, librero, 109
- Fé, Fernando, librero, 209, 223
- «Fernán Caballero» (Böhl de Faber, Cecilia), 19, 28, 30, 37, 55, 123, 154, 174
- Fernández, Antonio, 117 n.
- Fernández Almagro, Melchor, 47 n., 207 n., 208
- Fernández Espino, José, 52 n.
- Fernández y González, Manuel, 36, 88, 99, 102, 112, 124, 171, 173 n., 174, 198 n., 200 n., 201, 205, 206 n., 209, 217, 220, 224
- Fernández de los Ríos, Ángel, 38, 102, 117 n.
- Fernández Tello, Manuel, 64
- Fernández Villegas, F. («Zeda»), 21 n., 198 n.
- Ferrer de Orga, impresor, 91
- Ferrer del Río, A., 21, 98
- Ferreras, J. I., 29 n., 34 n., 40-42, 44 n., 51 n., 56-57, 62, 76 n., 92 n., 97, 108, 151 n., 153, 199 n., 200, 205
- Feuillet, O., 217, 218 n.
- Féval, Paul, 49, 87, 217
- Fichter, William L., 206 n., 207
- Flores, Antonio, 30, 48, 49 n., 68, 123, 151, 217, 219 n.
- Florian, 40
- «Flügel», 203
- Ford, G. H., 111 n.
- Foz, Braulio, 122
- Frossart, editor, 95
- Fuente, R., 220
- Fuster, Juan, 70
- Gaboriau, 113
- Galdeano, Lázaro, 209
- Gallardo, Bartolomé José, 9
- García, Salvador, 97, 152 n.
- García del Canto, Manuel, 123
- García Carreño, Leonardo, 41, 112
- García de Diego, Pilar, 17
- García de Enterría, María Cruz, 17, 26
- García Escobar, 174
- García-Gallo, Alfonso, 77 n.
- García Gual, Carlos, 111 n., 157 n.
- García Gutiérrez, Antonio, 23
- García Lorca, F., 21
- García Lorenzo, L., 34 n., 170 n.
- García de Nora, E., 223, 224
- García Pavón, F., 26 n.
- García-Sabell, D., 207 n., 208 n., 210
- García Tejero, Alfonso, 64, 139
- Garrido, Fernando, 51, 108 n., 111, 112, 114, 115, 116
- Gascón de Gotor, 97
- Gayangos, 97
- Ghinaldo, Alberto, 171 n.
- Gil y Carrasco, E., 91
- Gil Novales, A., 27
- Gil y Zárate, Antonio, 143 n., 154
- Giner, Francisco, 52 n.
- Glendinning, N., 186 n.
- Godoy y Alcántara, José, 67
- Gómez Aparicio, Pedro, 24 n., 97

- Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 38, 121
 Gómez de Baquero, E., 33
 Gómez de la Serna, Ramón, 70, 206
 Gómez-Imaz, M., 96
 Goncourt, hermanos, 174
 González Blanco, A., 33, 176
 González-Blanco, Edmundo, 97
 González Bravo, L., 24
 González Palencia, Ángel, 18 n., 28, 60, 75, 76, 180 n.
 González Rojas, editor, 213
 González Ruiz, Nicolás, 97
 Gorchs, librero, 109
 Graciá, Jesús, editor, 200 n., 201
 Grilo, 55
 Guerrero, Teodoro, 206 n.
 Guevara, fray Antonio de, 90
 Guillén, Juan, 41, 121
 Gullón, Pío, 52 n.
 Gullón, Ricardo, 187 n.
 Gutiérrez Solana, J., 20
 Hartzenbusch, E., 96
 Hélot, René, 15
 Hennessy, C. A. M., 116 n.
 Henrich, editor, 209
 Hernández-Girbal, F., 200
 Hernández del Mas, José, 65
 Hernando, Rafael, 55
 Herrero, Javier, 37 n.
 Hidalgo, librero, 29 n., 40, 47, 48, 62, 63 n., 93, 94
 Highet, Gilbert, 225
 Hinterhäuser, Hans, 45 n.
 Hoffman, E. T., 131
 Hortelano, editor, 56, 57 n., 62, 93, 102, 104 n., 114 n.
 Hugo, Victor, 174, 217, 219, 220
 Humboldt, barón de, 91, 92
 Hurtado, A., 218
 Ibarra, impresor, 91
 Iniesta, A., 28, 33 n.
 Inman Fox, E., 216 n.
 Isabel II, 63, 113, 117
 Iznardi, Ángel, 23
 «Jamancio», 122
 Jarbinet, Georges, 163
 Jiménez Serrano, José, 87
 Jover, José María, 47 n.
 Karr, A., 220
 Killer, Alice M., 42
 Kock, Paul de, 212, 217, 218
 Lafuente, Modesto («Fray Gerundio»), 39, 96
 Laín, Pedro, 176
 Lamala, Vicente, 49
 Lamartine, 55, 133
 Lanuza, Román de, 65
 Larra, Mariano José de, 23, 39, 55, 101
 Lázaro Carreter, F., 90 n., 153
 Le-Gentil, Georges, 96
 León Roca, J., 205 n.
 Lera, Ángel M.^a de, 226 n.
 Lerroux, A., 229
 Letamendi, A. de, 82 n.
 Lezcano, Máximo, 84
 Lida, Clara E., 27, 108 n., 177, 190
 López de Ayala, Adelardo, 87
 López Bernagosi, Inocente, 65
 López de Meneses, A., 16 n.
 López Morillas, Juan, 47 n., 181 n.
 López Núñez, Álvaro, 225
 Luceño, Tomás, 203
 Lucio, Celso, 70 n.
 Lustonó, Eduardo de, 55
 Llorens, Vicente, 36 n., 44 n.
 Mac-Chran Henestrosa, Juan, 180 n.
 Machado Álvarez, A., 12
 Maeztu, Ramiro de, 206, 213-216
 Makowiecka, Gabriela, 225 n.
 Mallen, librero, 109
 Mandrou, Robert, 15
 Manero, Salvador, 65

- Manini, Juan, editor, 62, 94
 Mañé y Flaquer, Juan, 65
 Marco, Joaquim, 16 n., 17 n., 27, 34 n., 123
 Martín, impresor, 91
 Martínez Barrionuevo, Manuel, 200
 Martínez Cachero, J. M.^a, 204 n.
 Martínez Cuadrado, M., 81 n.
 Martínez de la Rosa, F., 154
 Martínez Torner, E., 12
 Martínez Villergas, Juan, 37, 88, 101, 102, 122, 139, 154, 155 n., 217
 Marrast, Robert, 91 n., 225
 Marrero, Vicente, 190 n.
 Márquez Villanueva, F., 90 n.
 Massa y Sanguinetti, 102
 Mata, Pedro, 82
 Mauci, editor, 209
 Maurice, Paul, 217
 Meléndez Valdés, J., 18
 Mellado, editor, 94 n., 99, 112
 Mena y Zorrilla, 88
 Mendizábal, 64
 Menéndez Pelayo, M., 10, 12, 32, 39
 Menéndez Pidal, R., 10, 12, 14 n.
 Merino, Martín, 117
 Mesonero Romanos, R., 36, 39, 50, 52 n., 61, 167 n., 180 n.
 Mieg, Juan («El Tío Cigüeña»), 36
 Milá y Fontanals, Manuel, 9, 10, 12, 20
 Millares Carlo, A., 93
 Moliner, María, 54
 Moll, Jaime, 90 n.
 Monguió, Luis, 55, 56, 58, 101, 102 n., 112, 225
 Monier, Casimiro, librero, 110
 Monpié, impresor, 91
 Montemolín, 64
 Montepín, Xavier de, 113, 217
 Montesinos, José F., 17 n., 28, 33, 36, 39, 42, 44 n., 47, 49, 63 n., 93 n., 95, 96, 111 n., 115, 123, 124 n., 152 n., 155 n., 164, 165, 166, 167, 169, 173, 174, 175 n., 177, 181, 182, 184, 186, 189, 198, 212 n.
 Mora, José Joaquín de, 19, 39
 Moreno de la Tejera, Vicente, 200
 Morera, Francisco, 65
 Morote, Luis, 116 n.
 Moufflet, André, 151 n., 163
 Moya, Francisco Javier de, 37, 52 n.
 Muratori, José Antonio, 87
 Nadal, Jorge, 125
 Nallim, C. O., 224 n.
 Narváez, general, 85, 88
 Navarrete, Ramón de, 49 n., 122
 Navarro Villoslada, F., 102, 225
 Navas-Ruiz, R., 34 n.
 Neira de Mosquera, A., 52 n.
 Nisard, Charles, 15
 Nosedal, Cándido, 52 n.
 Nombela, Julio, 29 n., 88, 94 n., 99, 100, 102, 103 n., 112, 113, 155, 199
 Noriega, Mariano, 48 n.
 Núñez, Estuardo, 42
 Núñez de Arce, G., 103
 Ochoa, Eugenio de, 23, 39, 52 n., 175
 O'Donnell, general, 113
 Olavide, Pablo de, 42, 111 n.
 Olives y Canals, Santiago, 109 n.
 Olona, L., 55
 Olózaga, Saturnino de, 23
 Orellana, Francisco José, 65
 Ortega y Frías, R., 200 n., 201, 217, 222
 Ortega y Munilla, J., 200, 203
 Ortigosa, Juan Antonio, 64
 Ossorio y Bernard, M., 96
 Ouellet, R., 189 n.
 Ovilo y Otero, M., 87 n.
 Pacheco, J. F., 23
 Pagano, José León, 103 n.
 Palacio, Eduardo del, 201, 203
 Palacio Valdés, A., 203, 204

- Palacios, editor, 94 n.
 Palau, Melchor de, 166
 Pardo Bazán, Emilia, 32, 189, 199
 Pastor Díaz, Nicomedes, 38, 64, 123, 167 n., 174
 Patxot, F., 143 n., 225
 Paz, Abdón de, 52 n.
 Peers, E. Allison, 44 n.
 Pereda, José M.^a, 39, 58 n., 190, 203
 Pérez, Ildefonso, librero, 94 n.
 Pérez Bautista, Florencio L., 138 n.
 Pérez Calvo, Juan, 21
 Pérez de la Dehesa, Rafael, 103, 209
 Pérez Escrich, E., 102, 124, 198 n., 222
 Pérez Ferrero, M., 219
 Pérez Galdós, Benito, 21, 30, 32, 39, 47, 48, 100, 103, 113, 162-198, 199, 203, 206 n., 212, 219, 223, 224 n.
 Pérez de Guzmán, 97
 Pérez de Molina, Manuel, 51
 Pérez, Pascual, 45 n.
 Pérez Vidal, José, 166 n., 173 n.
 Pérez Zaragoza Godínez, A., 42
 Perillán, Eloy, 202
 Pi y Margall, F., 201
 Picatoste, Felipe, 109
 Picón, J. O., 141 n., 203
 Piferrer, P., 62
 Pigault-Lebrun, 218
 Pitollet, C., 19 n.
 Polo y Peyrolón, Manuel, 200
 Ponson de Terrail, 217, 220, 222
 Príncipe, Miguel Agustín, 38
 Pritz, Francisco, librero, 110
 Puente Apecechea, Fermín de la, 84
 Puértolas, Soledad, 221
 Quinet, Edgar, 220
 Quintana, Manuel José, 18
 Ramos Carrión, M., 203
 Regalado García, Antonio, 45, 103 n., 177, 186, 190, 194 n., 197, 198
 Reinoso, José Félix, 81 n.
 Renan, E., 174
 Revello de Silva, 87
 Rialp, Miguel, editor, 65, 80, 87
 Riera y Comas, José, 122
 Ríos Rosas, 113
 Rivas, duque de, 23
 Robine, Nicole, 118 n.
 Roca de Togores, Mariano, 23
 Roderón Espejo, 97
 Rodríguez, Alfred, 186 n.
 Rodríguez Correa, Ramón, 118
 Rodríguez-Luis, Julio, 37 n., 123
 Rodríguez Marín, F., 12
 Rodríguez-Moñino, A., 12, 16, 17, 20, 21, 22 n., 26, 52 n., 109 n., 110 n., 180 n.
 Rodríguez Serra, editor, 209
 Rodríguez Solís, Enrique, 200
 Romero Larrañaga, G., 37, 55
 Romero, Leonardo, 13 n., 16 n., 17 n., 34 n., 47 n., 54 n., 61 n., 76 n., 77 n., 97 n., 141 n., 207 n., 216
 Rubia Barcia, José, 207 n.
 Rubio, Carlos, 80, 155
 Rubió y Balaguer, Jorge, 109 n.
 Roso de Luna, Mario, 16 n.
 Ruiz Aguilera, Ventura, 166, 174
 Rumeu de Armas, A., 19, 63 n., 75, 81 n., 86
 Saenz de Urraca, José Federico, 80, 87, 88
 Saint Hilaire, 113, 174
 Saint-Pierre, 131
 Salmerón, N., 201
 Salvá, librero, 109
 Sancha, impresor, 91
 Sand, George, 46, 174
 San Eloy, marqués de, 201
 San Martín, A. X., 48, 102, 108, 200, 201
 San Pedro, Diego de, 131
 Sánchez, Francisco de Paula, 84
 Santigosa, Carlos, editor, 95

- Santos Álvarez, Miguel de los, 121
 Sardá, Juan, 117 n.
 Sarrailh, J., 44 n.
 Sbarbi, José María, 12
 Scio, P., 81 n.
 Scott, Walter, 32, 44 n., 98 n., 131, 144
 Schulte, Henry F., 97
 Segovia Rocaberti, 203
 Selgas, J., 200
 Sellés, E., 203
 Serrano Poncela, S., 16 n.
 Serrano de Wilson, Emilia («Baronesa de Wilson»), 108
 Severa, Francisco, 40
 Shoemaker, W. H., 69 n., 170 n.
 Sienkiewick, 225
 Simón Díaz, José, 102 n.
 Simón Palmer, M.^a C., 223 n.
 Sinués de Marco, Pilar, 102, 124, 201
 Sobejano, Gonzalo, 69 n.
 Solá, F. A., 48
 Soulié, Federico, 173 n., 174
 Staël, Madame de, 19
 Stevenson, R. L., 217, 219, 205 n.
 Suárez, Francisco, 89
 Sue, Eugenio, 46, 48, 49, 69, 95, 113, 114, 151, 174, 217, 218, 219
 Taboada, Luis, 203
 Tamayo y Baus, M., 81 n., 88
 Tapia, Eugenio de, 121
 Tárrago y Mateos, Torcuato, 51, 108, 200 n., 201, 217
 Tasso, Luis, 65
 Taxonera, Nicasio, 89
 Tejado, Gabino, 89
 Tierno Galván, Enrique, 77 n.
 Timoneda, Juan de, 22 n.
 Tió y Noé, J., 48
 Todorov, T., 188 n.
 Tolstoi, 209, 220
 Tomachewski, B., 188
 Tresserra, Ceferino, 83, 123
 Trnka, 187 n.
 Tuñón de Lara, 144 n.
 Ucelay Da Cal, Margarita, 60 n.
 Unamuno, M., 20
 Urrabieta, Mariano, 95
 Urrecha, Federico, 200
 Usoz, Luis, 44 n.
 Val, Luis de, 200, 225
 Valabrega, Jean Paul, 76 n.
 Valera, Juan, 52 n.
 Valladares, 55
 Valle-Inclán, R., 21, 70, 114, 206-213
 Varey, J. E., 26 n., 186 n.
 Vayo, Estanislao de Cosca, 45 n.
 Vázquez Arjona, 176
 Vega, Ventura de la, 23
 Velasco, Ladislao de, 48
 Verne, Julio, 222
 Vila, Domingo, 61
 Vila y Goiri, F., 38
 Voltaire, 218
 Walton, L. B., 163
 Wallace, Lewis, 225
 Wiseman, 225
 Wolf, Fernando, 19 n.
 Ynduráin, Francisco, 122, 164, 181, 184, 212 n.
 Zavala, Iris M., 27, 28, 34 n., 39, 46, 47 n., 48, 52, 66, 72, 97, 139 n., 165, 225
 Zamora, José María, 192 n.
 Zamora Vicente, Alonso, 71, 207, 209
 Zellers, G., 28, 44 n.
 Zola, É., 205 n.
 Zorrilla, José, 55, 103 n.

ÍNDICE DE NOVELAS CITADAS

- Aita Tettauén*, 114
álbum del diablo o Las revelaciones, El, 122
Amadeo I, 114, 171
amnistía cristina o El solitario del Pirineo, La, 45 n., 46
amores de París, Los, 87
Ángel Guerra, 146, 207
Araña Negra, La, 205
Arroz y Tartana, 205
audaz, El, 164, 175-176, 178, 180-181, 184-185
Aurora roja, 222
auto de fe, El, 46
Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox, 51 n., 220
ayacuchos, Los, 198

Bailén, 179, 193, 194, 196
Barcelona y sus misterios, 124
Barraca, La, 205
bastardo de Castilla, El, 43
batalla de los Arapiles, La, 179, 192, 193, 194, 195, 197
Baza de Espadas, 213
Ben-Hur, 225
bodega, La, 205
bohémio, Un, 204
buenas intenciones, Las, 71 n.
Busca, La, 218, 221-223

caballero del hongo gris, El, 70

caballero sin nombre, El, 102
Cádiz, 179, 193, 194, 196
Caerse del nido, 205
Camino de perfección, 220
Campaña del Maestrazgo, La, 212 n.
Cánovas, 171
cantinera republicana, La, 205 n.
cara de Dios, La, 206, 212
Cartas de Abelardo y Eloísa, 83
Casa de Pero Hernández, La, 38
castillo de Monfeliú, El, 62
catedral, La, 205
César o nada, 220
ciudadela inquisitorial de Barcelona, La (?), 77
Claudio Marqués, militar y banquero, 85
Comendador de Malta, El, 106
Conde de Candespina, El, 43
conquista de Valencia, La, 43
Cornelia Bororquia, 41, 46
corte de los milagros, La, 71 n.
corte de Carlos IV, La, 179, 190, 192, 193, 195, 196
cortesanos y la revolución, Los, 121, 125, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 147
costumbres de hogaño, Las, 42
Creación y redención, 70
Crimen y castigo, 163 n.
criolla y los jesuitas, La, 106
Cristianos y moriscos, 39, 44 n.
cura de la aldea, El, 124

- De Villahermosa a la China*, 28, 123, 133, 137, 142, 143, 149, 153 n.
desheredada, La, 21, 68
demócratas o el ángel de la libertad, Los, 89
despertar de Budha, El, 205
19 de marzo y el 2 de mayo, El, 179, 189 n., 191, 193, 196
doctor Centeno, El, 68, 170-171
doncel de don Enrique el Doliente, El, 101
Doña Perfecta, 172, 186 n.
duendes de la camarilla, Los, 114
- Elia o España treinta años ha*, 123, 129, 131, 140, 146
Eloísa y Abelardo, 82
enferma del corazón, La, 37
escándalo, El, 125, 129
España sin rey, 198
española misteriosa y el ilustre aventurero, La, 44 n.
estudiante o el fruto de la honradez, El, 42 n.
- Fabiola*, 225
familia de León Roch, La, 186
Famoso litigio, 106
fanáticos, Los, 205
Fe, esperanza y caridad, 123, 127, 128, 130, 131, 134, 135, 136, 137, 138, 140, 144, 145, 148, 152, 155 n.
Flor de mayo, 205
Fontana de Oro, La, 175, 176, 178, 180-184
Fortunata y Jacinta, 171
- Galería fúnebre de espectros y hombres ensangrentados*, 42, 131
gaviota, La, 20 n., 37-38, 123, 126, 131, 132, 142, 143, 146, 149, 156
Gerona, 179, 189 n., 192 n., 193
Gloria, 186 n.
golpe en vago, El, 46
guerra del Transvaal y los misterios de la Banca de Londres, La, 213-216
Gustavo el Calavera, 217
- Hernán Cortés*, 112
historia del gran mundo, Una, 123, 141, 142, 149
borda, La, 205
huérfana de Barcelona, La, 40 n.
- Impresiones de viaje*, 83
incógnito o el fruto de la ambición, El, 42 n.
intruso, El, 205
isla del tesoro, La, 205 n.
- Josefina de Comerford*, 82 n.
Juan Martín, «El Empecinado», 179, 191, 192 n., 193, 197
Juan de Padilla, 83
judía errante, La, 83
judío errante, El, 83, 95, 112, 114
justicia divina o el hijo del deshonor, La, 123, 127, 128, 131, 132, 134, 135, 137, 138, 142, 144, 147, 148, 149, 154
- Laura o el sol de Sevilla*, 42 n.
Lazarillo de Tormes, 59
Leonor Pacheco, 107
Lisardo de Monswill o los efectos del vicio, 41-42, 121, 126
Lujo y miseria, 107
Lucía o la aldeana virtuosa, 42 n.
Luisa, 112
Luisa o el ángel de redención, 124
luna de miel, La, 87
- Madrid y nuestro siglo*, 122, 125, 126, 128, 129, 138, 140 n., 143, 144, 145, 147, 149, 156
Madrid y sus misterios, 86
Mala hierba, 222
mano negra de Sevilla, La, 124, 125, 134, 135, 136, 138, 141, 143, 149

- Marcelo o los peligros de la corte*, 42 n.
- María o la hija de un jornalero*, 71 n., 83, 104, 105, 107, 122, 125-129, 131, 132-138, 144-147, 149, 158, 159, 160
- Marianela*, 186 n.
- marquesa de Bellaflor*, *La*, 37, 107, 122, 128, 132, 134, 138, 142, 146, 148, 149, 158, 160
- Martín el expósito*, 95, 96
- Martín Gil*, 220
- Memorias de un hechicero*, 108
- memorias de un médico*, *Las*, 95, 96
- miserables*, *Los*, 219
- Misericordia*, 69
- misterios del castillo*, *Los*, 226 n.
- Misterios de Filipinas*, 123
- misterios de Madrid*, *Los*, 37, 101, 122, 125, 128, 129, 131, 133, 135, 142, 144, 147, 149, 152, 153 n., 154, 155 n.
- misterios de Puerta de Tierra*, *Los*, 122, 125, 127, 131, 144
- misterios del Saladero*, *Los*, 107, 123, 125, 130, 134, 142, 154, 156
- Misterios de las sectas secretas o el francmasón proscrito*, 122, 125, 131, 146, 154
- Mocedades de don Juan V*, 80, 88
- Monjas y corsarios*, 218
- Montes de Oca*, 214
- mordaza de Ébano*, *La*, 87
- mystères de Paris*, *Les*, 48, 114, 148
- Napoleón en Chamartín*, 179, 192 n., 193, 196, 197
- Nardo*, *La*, 70
- nave de los locos*, *La*, 221
- Nicholas Nickleby*, 29
- Novela árabe*, 44 n.
- novela en el tranvía*, *La*, 169, 178
- Oliver Twist*, 163 n.
- Orosmán y Zora o la pérdida de Argel*, 44 n.
- Pamela o la virtud recompensada*, 42 n.,
- Patriarca del valle*, *El*, 122
- Paulina o el amor desinteresado*, 42 n.
- Pedro Sánchez*, 39, 58 n.
- Pizarro y el siglo XVI*, 46
- pobres de Madrid*, *Los*, 68, 123, 128, 132, 133, 134, 147, 149, 158
- Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, 123, 133, 134, 135, 137, 138, 140, 142, 143, 149, 158
- pordioseros de frac*, *Los*, 108
- postumous papers of the Pickwick Club*, *The*, 58 n., 174
- prohibido*, *Lo*, 170
- protección de un sastre*, *La*, 121, 127, 142
- Quo vadis?*, 225
- Regenta*, *La*, 158
- Resurrección*, 220
- rigor de las desdichas*, *El*, 108
- Rosa*, 124, 138, 143, 144, 145, 149
- ruinas de Palmira*, *Las*, 83, 131
- ruinas de Santa Engracia*, *Las*, 44 n.
- Sab*, 38, 121, 127, 135, 141
- Sabina o los grandes sin disfraz*, 42 n.
- Sancho Saldaña*, 101
- sensualidad pervertida*, *La*, 217
- señor de Bembibre*, *El*, 91
- siete pecados capitales*, *Los*, 95, 106
- Simplemente María*, 226 n.
- sombra*, *La*, 172, 177, 178
- taberna*, *La*, 205 n.
- terremotos de Orihuela o Henrique y Florentina*, *Los*, 45 n.
- tesoros de la Alhambra*, *Los*, 44 n.
- Tirano Banderas*, 212
- Tormento*, 68, 100 n., 170-171
- Trafalgar*, 178, 193, 194

- | | |
|---|---|
| <i>tribunal literario, Un</i> , 169, 178 | <i>víctimas del poderoso, Las</i> , 107 |
| | <i>Vida de Pedro Saputo</i> , 28, 30, 122, 146, 149 |
| <i>últimos días de Pompeya, Los</i> , 225 | <i>vírgenes locas, Las</i> , 202-203 |
| <i>últimos románticos, Los</i> , 218 | <i>¡Viva la república!</i> , 205 |
| <i>viaje al infierno, Un</i> , 123, 132, 134, 141 | <i>Zaragoza</i> , 179, 191, 193 |
| | <i>Zumalacárregui</i> , 212 n. |

The following is a list of the
 names of the persons who have
 been elected to the office of
 President of the University of
 Michigan since its organization
 in 1817. The names are given
 in chronological order, and the
 year of election is given in
 parentheses. The names are
 given in full, and the names
 of the persons who have been
 elected to the office of President
 of the University of Michigan
 since its organization in 1817
 are given in chronological order.
 The names are given in full, and
 the names of the persons who
 have been elected to the office
 of President of the University
 of Michigan since its organization
 in 1817 are given in
 chronological order.

ÍNDICE

Capítulo 1. — <i>Sobre la definición del concepto «literatura popular»</i>	9
Etapas de la literatura popular	11
La literatura popular española	13
La literatura popular española en el siglo XIX	18
¿Novela popular o novela de folletín?	27
Capítulo 2. — <i>La «novela popular» en la historia de la novela del siglo XIX</i>	31
Posición de la crítica ante la novela decimonónica	31
Tendencias en la narrativa anterior a 1870	35
Novelas «por entregas» y «novelas de folletín»	53
Creación del estereotipo del «folletín» novelesco	66
Capítulo 3. — <i>Censura y novela popular</i>	72
La censura.	74
Los grupos censurantes	81
La práctica censorial	85
Capítulo 4. — <i>Los medios de difusión de la novela popular</i>	90
Notas sobre la industria editorial española del XIX	91
Sobre el método de trabajo y ganancias de los escritores.	98
La distribución de las novelas populares	103
El público lector	111

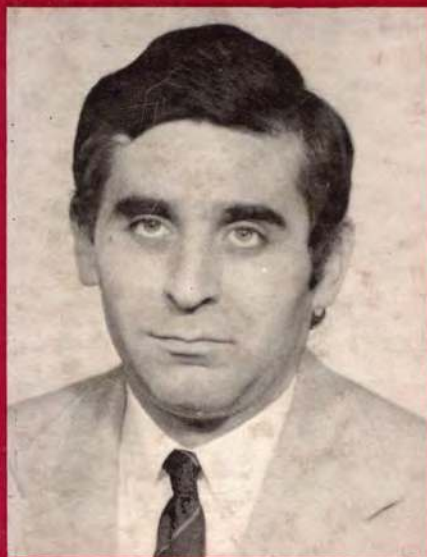
Capítulo 5. — <i>Códigos narrativos de la novela popular anterior a 1870. La imagen de la sociedad</i>	119
Precisiones metodológicas	119
Relación de novelas analizadas	121
Individualización de los personajes; su función de signo y símbolo	124
El universo técnico y cultural	130
Universo ocupacional	133
Universo psíquico	136
Universo social	139
Capítulo 6. — <i>Notas sobre las formas narrativas</i>	151
Estructuras narrativas en las novelas de Ayguals de Izco	156
Capítulo 7. — <i>Galdós y la novela popular</i>	162
Idea de la novela en Galdós	165
Las primeras novelas de Galdós	175
Los <i>Episodios nacionales</i> como novela de folletín	186
La primera serie de los <i>Episodios nacionales</i>	190
Capítulo 8. — <i>Integración y desintegración del género</i>	199
La generación del 98	206

APÉNDICES

<i>Apéndice I.</i> — Exposición de Olózaga sobre literatura popular	229
<i>Apéndice II.</i> — Noticias sobre la Hermandad de ciegos de Madrid.	232
<i>Apéndice III.</i> — Sobre la venta de escritos clandestinos por parte de los ciegos	234
<i>Apéndice IV.</i> — Folletines de los periódicos	236
<i>Apéndice V.</i> — La producción de «entregas» según un autor de «Fisiologías»	238

<i>Apéndice VI.</i> — Memorial de los novelistas de Barcelona .	240
<i>Apéndice VII.</i> — Pastiche del estilo folletinesco . . .	245
<i>Apéndice VIII.</i> — Artículo de Carlos Rubio	252
<i>Apéndice IX.</i> — La autoridad eclesiástica y la censura gubernativa (documentos de Barcelona)	257
<i>Apéndice X.</i> — Algunos textos galdosianos sobre la novela de folletín	264
Índice onomástico	267
Índice de novelas citadas	274

194	1910
195	1911
196	1912
197	1913
198	1914
199	1915
200	1916
201	1917
202	1918
203	1919
204	1920
205	1921
206	1922
207	1923
208	1924
209	1925
210	1926
211	1927
212	1928
213	1929
214	1930
215	1931
216	1932
217	1933
218	1934
219	1935
220	1936
221	1937
222	1938
223	1939
224	1940
225	1941
226	1942
227	1943
228	1944
229	1945
230	1946
231	1947
232	1948
233	1949
234	1950
235	1951
236	1952
237	1953
238	1954
239	1955
240	1956
241	1957
242	1958
243	1959
244	1960
245	1961
246	1962
247	1963
248	1964
249	1965
250	1966
251	1967
252	1968
253	1969
254	1970
255	1971
256	1972
257	1973
258	1974
259	1975
260	1976
261	1977
262	1978
263	1979
264	1980
265	1981
266	1982
267	1983
268	1984
269	1985
270	1986
271	1987
272	1988
273	1989
274	1990
275	1991
276	1992
277	1993
278	1994
279	1995
280	1996
281	1997
282	1998
283	1999
284	2000
285	2001
286	2002
287	2003
288	2004
289	2005
290	2006
291	2007
292	2008
293	2009
294	2010
295	2011
296	2012
297	2013
298	2014
299	2015
300	2016
301	2017
302	2018
303	2019
304	2020
305	2021
306	2022
307	2023
308	2024
309	2025
310	2026
311	2027
312	2028
313	2029
314	2030
315	2031
316	2032
317	2033
318	2034
319	2035
320	2036
321	2037
322	2038
323	2039
324	2040
325	2041
326	2042
327	2043
328	2044
329	2045
330	2046
331	2047
332	2048
333	2049
334	2050
335	2051
336	2052
337	2053
338	2054
339	2055
340	2056
341	2057
342	2058
343	2059
344	2060
345	2061
346	2062
347	2063
348	2064
349	2065
350	2066
351	2067
352	2068
353	2069
354	2070
355	2071
356	2072
357	2073
358	2074
359	2075
360	2076
361	2077
362	2078
363	2079
364	2080
365	2081
366	2082
367	2083
368	2084
369	2085
370	2086
371	2087
372	2088
373	2089
374	2090
375	2091
376	2092
377	2093
378	2094
379	2095
380	2096
381	2097
382	2098
383	2099
384	2100



LEONARDO ROMERO TOBAR es catedrático del Instituto Emilia Pardo Bazán de Madrid. Ha realizado estudios monográficos sobre varios aspectos de la literatura española del XIX. Publicaciones recientes: *Prosa y teatro románticos*, *Poesía romántica y post-romántica* (vols. 21 y 22 de la serie *Literatura española en imágenes*), edición crítica del ensayo dramático *Teresa* de Clarín (Clásicos Castalia).

Este ensayo sobre *La novela popular española del siglo XIX* estudia algunas de las características más relevantes de la narrativa de consumo popular publicada en España durante la pasada centuria. Ofrece, en primer lugar, un análisis de las diversas circunstancias que condicionaron la producción de un "género literario" tan característico de la literatura decimonónica: intervención de empresas editoriales, actividad de la censura gubernativa y reacción de los críticos y lectores. Presenta un análisis de contenido de los valores simbólicos y técnicas narrativas utilizadas en un conjunto de obras publicadas entre 1840 y 1870, y concluye con la descripción histórica que experimentó la evolución del género en el último cuarto del siglo (Galdós, Clarín, el *Madrid Cómic*, Maeztu, Valle-Inclán, Borja).

