

**Nombre del alumno: Alfonso Moreno Lebrón**

**TÍTULO: *HACIA LA VERDAD ÍNTIMA DEL PERSONAJE MODERNO: UN ESTUDIO LITERARIO DEL MONÓLOGO INTERIOR EN LAS «NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS» DE BENITO PÉREZ GALDÓS***

**TRABAJO DE FIN DE MÁSTER**

**Dirigido por la Dr. <sup>a</sup> Mercedes Comellas Aguirrezábal**

Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas

Y

Máster en Estudios Hispánicos Superiores

(MAES-MEHS)



**UNIVERSIDAD DE SEVILLA**

**Sevilla**

**2021**

**Doble Máster Universitario en Estudios Hispánicos Superiores y  
Profesorado en Enseñanza Secundaria Obligatoria, Bachillerato,  
Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas**

**Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**



***HACIA LA VERDAD ÍNTIMA DEL PERSONAJE MODERNO:  
UN ESTUDIO LITERARIO DEL MONÓLOGO INTERIOR EN LAS  
«NOVELAS ESPAÑOLAS CONTEMPORÁNEAS»  
DE BENITO PÉREZ GALDÓS***

**REALIZADO POR ALFONSO MORENO LEBRÓN**

**BAJO LA DIRECCIÓN DE LA DOCTORA MERCEDES COMELLAS AGUIRREZÁBAL**

**Sevilla, a 15 de junio de 2021**

*A mi padre, víctima de la COVID-19, con todo mi amor.  
Leer a Galdós será siempre como hablar contigo.  
Te veré en el otro tiempo.*

*A todas las víctimas de esta pandemia.  
A todos los sanitarios.  
A mis familiares y amigos, por animarme.  
A Mercedes, por sus clases inolvidables en las que descubrí la  
literatura del siglo XIX.  
A Isabel, por enseñarme a leer a Cervantes.  
A mis primeros alumnos, por estimarme.*

*Luengos tiempos ha, valeroso caballero don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profunda cueva por donde has entrado, llamada la cueva de Montesinos: hazaña solo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y de tu ánimo estupendo. Ven conmigo, señor clarísimo, que te quiero mostrar las maravillas que este transparente alcázar solapa, de quien yo soy alcaide y guarda mayor perpetua, porque soy el mismo Montesinos, de quien la cueva toma nombre.*

MIGUEL DE CERVANTES, *El Quijote*, II, cap. XXIII.

*¡Qué difícil es penetrar el móvil de las acciones humanas! Ni las que parecen buenas ni las que parecen malas se pueden justipreciar por lo que resulta. Si la conciencia tuviera una cara suya, exclusivamente suya, veríamos cosas muy singulares.  
¡Cuántos que pasan por grandes delincuentes o por monstruos de egoísmo serían vistos de otra manera!*

BENITO PÉREZ GALDÓS, *Lo prohibido*, I, XIII, ii.

*Con paciencia y libros a mano todo se prueba.*

BENITO PÉREZ GALDÓS, *La sociedad presente como materia novelable*.

**Resumen:**

El monólogo interior es una de las técnicas literarias de la que se sirvieron los novelistas de la segunda mitad del siglo XIX, entre ellos Benito Pérez Galdós (1843-1920), para indagar en la psicología de los seres de ficción. Las novedades científicas y filosóficas de la década de 1880, coincidiendo con el Realismo-naturalismo, provocaron que el novelista incorporase a su poética narrativa este procedimiento, logrando un retrato más complejo, verosímil y moderno de sus personajes. Desde sus primeras obras ya se aprecia su inclinación por la introspección psicológica, pero es en las «Novelas españolas contemporáneas» donde la identidad psíquica juega un papel estructural y alcanza un desarrollo considerable en la arquitectura narrativa, antes de que el autor inicie su etapa espiritualista.

**Palabras clave:** NOVELA. REALISMO-NATURALISMO. SIGLO XIX. PÉREZ GALDÓS. MONÓLOGO INTERIOR. PERSONAJES.

**Abstract:**

The interior monologue is one of the literary techniques used by novelists of the second half of the 19<sup>th</sup> century, including Benito Pérez Galdós (1843-1920). The scientific and philosophical novelties of the 1880s, coinciding with Realism-naturalism, caused the novelist to incorporate this procedure into his poetics, achieving a more complex, credible and modern portrait of his characters. From his early works his inclination for psychological introspection is already appreciated, but it is in the «Contemporary Spanish Novels» where psychic identity plays a structural role and reaches a considerable development in narrative architecture before the spiritualist stage.

**Keywords:** NOVEL. REALISM-NATURALISM. XIX CENTURY. PEREZ GALDÓS. INTERIOR MONOLOGUE. CHARACTERS.

# ÍNDICE

## **PARTE DEL MEHS: INVESTIGACIÓN**

1. PRESENTACIÓN .....	1
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	2
3. EL MONÓLOGO INTERIOR.....	3
3.1. Planteamiento general del monólogo.....	4
3.2. Rasgos y problemáticas del monólogo interior.....	6
3.3. Historia de una crisis del relato: precedentes en la literatura universal y polémica.....	9
4. EL MONÓLOGO INTERIOR EN LA NOVELA REALISTA ESPAÑOLA.....	13
4.1. El papel del pensamiento filosófico y la psicología.....	16
4.2. Breve aproximación a los novelistas coetáneos.....	22
5. LA VERDAD ÍNTIMA EN LA NOVELA GALDOSIANA.....	29
5.1. Galdós y el monólogo interior: estado de la cuestión.....	31
5.2. El proyecto de las «Novelas españolas contemporáneas»: hacia la modernidad del personaje.....	42
6. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO INTERIOR EN LA OBRA DE GALDÓS.....	44
6.1. El monólogo interior en <i>La desheredada</i> (1881) .....	46
6.2. El monólogo interior en <i>El amigo Manso</i> (1882).....	50
6.3. El monólogo interior en <i>Tormento</i> (1884).....	52
6.4. El monólogo interior en <i>La de Bringas</i> (1884).....	55
6.5. El monólogo interior en <i>Lo prohibido</i> (1884-1885).....	57
6.6. El monólogo interior en <i>Fortunata y Jacinta</i> (1887).....	59
6.7. El monólogo interior en <i>Miau</i> (1888).....	64
7. CONCLUSIONES.....	68

## **PARTE DEL MAES: UNIDAD DIDÁCTICA (4º ESO)**

I. INTRODUCCIÓN.....	73
II. JUSTIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN.....	74
III. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA UNIDAD DIDÁCTICA.....	74
IV. CONTEXTO Y DIAGNÓSTICO .....	75

V.	PROPUESTA DE ACTIVIDADES .....	75
VI.	TAREA FINAL .....	77
VII.	DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LAS SESIONES.....	77
VIII.	SECUENCIACIÓN DE LAS ACTIVIDADES PROPUESTAS .....	78
IX.	COMPETENCIAS CLAVE .....	81
X.	OBJETIVOS DE ETAPA Y OBJETIVOS DE MATERIA.....	81
XI.	CONTENIDOS DE UNIDAD Y CONTENIDOS CURRICULARES.....	82
XII.	ELEMENTOS TRANSVERSALES .....	83
XIII.	ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD .....	84
XIV.	MATERIALES NECESARIOS .....	84
XV.	CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE .....	85
XVI.	INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN.....	85
XVII.	REFLEXIONES FINALES.....	86
	BIBLIOGRAFÍA 1 (PARTE DEL MEHS).....	87
	Novelas de Galdós .....	87
	Otras fuentes .....	88
	Estudios .....	91
	BIBLIOGRAFÍA 2 (PARTE DEL MAES).....	128
	Marco legislativo... ..	128
	Bibliografía.....	128
	ANEXOS Y APÉNDICES.....	130
	ANEXO I: <i>CORPUS</i> TEXTUAL DEL ANÁLISIS .....	130
	Monólogos comentados.....	130
	Otros monólogos que han servido para el estudio.....	136
	APÉNDICE 1: TEMARIO ESCRITO DE LA UNIDAD DIDÁCTICA .....	149
	APÉNDICE 2: ANTOLOGÍA DE PÉREZ GALDÓS .....	181
	APÉNDICE 3: RETRATOS Y CARICATURAS DEL ESCRITOR .....	214
	APÉNDICE 4: PORTADAS, ENTREGAS Y MANUSCRITOS.....	218
	APÉNDICE 5: ACTIVIDAD EXTRAESCOLAR.....	221
	APÉNDICE 6: INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN.....	225
	APÉNDICE 7: AUTOEVALUACIÓN .....	253
	APÉNDICE 8: COEVALUACIÓN.....	255
	APÉNDICE 9: OBSERVACIÓN DEL AULA Y ENCUESTAS.....	257
	APÉNDICE 10: RETROALIMENTACIÓN DOCENTE.....	260

# PARTE DEL MÁSTER EN ESTUDIOS HISPÁNICOS SUPERIORES (MEHS)

## 1. PRESENTACIÓN

El presente Trabajo Fin de Máster consta de dos partes: una centrada en la investigación dentro del ámbito de la Filología Hispánica (MEHS), que se verá ampliada en mi futura tesis doctoral; y otra dedicada a los procesos de enseñanza-aprendizaje de la asignatura Lengua castellana y Literatura en la Educación Secundaria (MAES).

En la primera presento un análisis literario del monólogo interior en las novelas de Benito Pérez Galdós (1843-1920). Para ello, he distribuido la estructura del trabajo en cuatro apartados. En el primero he examinado esta práctica literaria desde una perspectiva teórica, deteniéndome en el concepto de *monólogo interior*, en las problemáticas y polémicas que ha suscitado y su posible origen en la Historia de la Literatura. El epígrafe que sigue ubica al lector en la novela española de las últimas décadas de la centuria decimonónica, en pleno auge del movimiento realista-naturalista, señalando el papel relevante que jugaron el pensamiento filosófico, la psicología de este periodo y las consideraciones que algunos críticos y literatos contemporáneos a don Benito (Pardo Bazán, *Clarín*, Valera y Altamira) vertieron acerca de esta técnica narrativa. Después de esta contextualización, sigue un estado de la cuestión sobre el papel del monólogo interior en la narrativa galdosiana para más tarde hacer una introducción al proyecto de las «Novelas españolas contemporáneas» y a la creación del personaje moderno contemporáneo como criatura de la ficción galdosiana de este periodo. Posteriormente he sometido a examen siete fragmentos monologales de cada una de las novelas que he seleccionado como *corpus* de análisis, la mayoría perteneciente a los protagonistas o, al menos, a personajes destacados en las diferentes obras. Para finalizar, el último apartado recoge las conclusiones a las que he llegado, donde he tratado de enlazar las consecuencias argumentales de los monólogos estudiados con la trayectoria psicológica de los personajes.

Por otro lado, he reunido la bibliografía haciendo distinción entre las fuentes directas, que son las referencias a las novelas de Galdós y las obras publicadas en su época; y las secundarias que son los estudios académicos que he consultado. Además, he sumado un anexo dividido en dos partes: en la primera he transcrito los textos elegidos como *corpus* del análisis y en la otra he añadido otros monólogos que han sido útiles.

## 2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Máster, por lo que respecta a la parte de investigación filológica (MEHS), es analizar el uso del monólogo interior en las «Novelas españolas contemporáneas» de Benito Pérez Galdós, y valorar este recurso en relación con la modernidad de su poética novelesca.

En consonancia con dicho objetivo primario y para perseguirlo adecuadamente, se cumplirán los siguientes objetivos secundarios

- I. Aproximarnos al monólogo interior desde la Teoría literaria, recopilando los intentos de los diferentes estudiosos para definir la técnica y anotando las confusiones y polémicas que ha suscitado el intento de delimitarla conceptualmente.
- II. Presentar las opiniones y uso de esta técnica en la narrativa decimonónica durante la época de la Restauración, atendiendo al contexto filosófico y literario que propició el interés por ella y apuntando posibles precedentes.
- III. Obtener conclusiones sobre su uso en un periodo crucial de la novelística galdosiana, para valorar la modernidad narrativa de Pérez Galdós.

Nuestra metodología se asienta en la lectura y el análisis de esta técnica narrativa, ateniéndonos a las pautas que proporcionan los teóricos y estudiosos del monólogo interior y conjugándolas con las ideas de la época, sin dejar de tener en cuenta el uso que también le dieron los contemporáneos del novelista. Esto es: se combinan las perspectivas de la historia literaria, de la teoría y de la crítica.

El trabajo ha obligado al examen de diversas fuentes directas: la obra literaria y crítica y la correspondencia del novelista que nos concierne, la producción de otros literatos y la prensa de la época, a las que he podido acceder a través de la Biblioteca Cervantes Virtual, de la Biblioteca Digital Hispánica, de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional de España, del Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, de Internet Archive, de la Biblioteca Virtual del Patrimonio Bibliográfico, de la Biblioteca Virtual de Asturias, de la Biblioteca Dixital de Galicia, de Explora Europea, de la Biblioteca Digital del Patrimonio Cultural de Extremadura, de Google books y de la HathiTrust Digital Library. Además, he dispuesto de la extensa bibliografía que se ha desplegado a propósito de su biografía, de su contextualización en el movimiento realista-naturalista y de la valoración de su pródiga creación.



La metodología ha partido de una aproximación teórica al concepto, incluyendo los datos esenciales relativos a su historia y ubicación periodológica, deteniéndonos en las causas por las que la poética novelesca del Realismo le concedió un papel de importancia. Una vez asentadas dichas bases, se ha procedido a identificar las muestras de monólogo interior en las «Novelas españolas contemporáneas» galdosianas, observando por fin, en el análisis de los mismos, su valor como procedimiento narrativo y valor funcional en el desarrollo argumental.

### 3. EL MONÓLOGO INTERIOR

Antes de comenzar este apartado, sería conveniente señalar que los estudios en torno al discurso dialógico tienen una larga tradición, mientras que las investigaciones que han tratado el monologuismo son recientes. Además, la bibliografía que ha ido apareciendo acerca de este asunto es «escasa, ambigua y aún contradictoria» (Rodríguez Herrera y Valverde Acosta, 1981: 43), si bien va ampliándose cada vez más y se explican los conceptos con mayor nitidez y exactitud desde distintas perspectivas: pragmática, semiótica, psicológica, filosófica y literaria.

Frente al recurso del diálogo, la polifonía enunciativa<sup>1</sup> y el plurilingüismo social<sup>2</sup>, el monólogo ha sido tipológicamente sistematizado por parte de algunos narratólogos en varias categorías relacionadas con el discurso de la narración: se ubica en el *discurso mimético o citado*<sup>3</sup> (Genette, 1972), que viene a ser aquel en el que narrador se distancia del relato y concede el turno de palabra a los personajes; en el *discurso de personaje* (DP) según Dolezel<sup>4</sup> (1973), que abarca el discurso directo, el discurso directo libre y el discurso indirecto libre<sup>5</sup>; y Beltrán Almería (1992), Garrido Domínguez (1996) y Garrido

---

<sup>1</sup> Bajtín (1929) explicó que la polifonía hacía referencia al conjunto de voces del texto novelesco. Este fenómeno lo detectó en las novelas de Dostoievski (1821-1881), en contraposición a las de Tolstoi (1828-1910), más bien caracterizadas por el monologuismo. Esclareció la noción de polifonía y novela polifónica así: «La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto, la característica principal de las novelas de Dostoievski» (Valles Calatrava, 2008: 94).

<sup>2</sup> Bajtín (1934-1935) no concibe el lenguaje como un hecho individual sino social.

<sup>3</sup> Genette distingue tres categorías dentro del discurso del personaje: el discurso narrativo (estilo directo de la voz narradora), el discurso traspuesto (estilo indirecto) y el discurso mimético.

<sup>4</sup> Además de este, el experto propone también el discurso del narrador (DN) que, junto a lo susodicho, son los dos elementos básicos de la enunciación narrativa.

<sup>5</sup> El estilo directo u *oratio recta* reproduce con exactitud las palabras o los pensamientos del personaje y, dependiendo de cómo y quiénes participen en el acto de habla, conformará un soliloquio, un monólogo o un diálogo. Suele aparecer algunos signos tipográficos: dos puntos, guiones o incluso comillas. Otra modalidad es el estilo indirecto u *oratio obliqua*, que calca las palabras o pensamientos del personaje mediante la subordinación sintáctica: con verbo introductor, nexos subordinantes y, acorde con las reglas de

Gallardo (2000) sitúan esta técnica tanto en el bloque de la «narrativa personal» (o «relatos en primera persona») como en el de la «narrativa impersonal» (o «relatos en tercera persona»). Para ser más precisos, el monólogo interior se integra en las «formas de reproducción de conciencia» del discurso del personaje.

Elegida la persona gramatical de entre las posibilidades que baraja la voz narradora en la novela y establecida la distancia o identificación con los personajes, el lenguaje literario queda determinado por la narración como acto de habla (lenguaje exterior) o como acto de pensamiento (lenguaje interior). Este último es el que nos concierne.

### 3.1. Planteamiento general del monólogo

Hay consenso en la crítica literaria al explicar el monólogo como una variante del discurso directo en la dramática y en la narrativa, donde un personaje interviene manifestando sus sentimientos y pensamientos a un destinatario ficticio, sin mediación de aquella voz omnisciente que la teoría de la literatura ha denominado «narrador».

Algunos especialistas han matizado al respecto. Benveniste (1970:16) lo definió de este modo: «Le monologue est un dialogue intériorisé, formulé en “langage interieur”, entre un moi locuteur et un moi écouteur»<sup>6</sup>. Enlazando con esto, Siguan (1985), conocedor de las teorías del lenguaje interior marcadas por el ruso Lev Vygotski (1896-1934), uno de los máximos exponentes de la psicología del desarrollo y la ciencia de la literatura, afirma que el uso interiorizado del lenguaje o lenguaje egocéntrico actúa mediante «el diálogo imaginario, [el] apoyo del proceso reflexivo, [la] instigación y [el] control de la propia actividad». Las peculiaridades atribuidas a este tipo de lenguaje son la aglutinación léxica, la acumulación o saturación de significado, la simplificación y la predicación, entre otros (Aznar Inglés, 1996a: 27).

---

la gramática, transformando los tiempos y modos de las formas verbales. El estilo indirecto libre o estilo representado (Jespersen, 1975) hace uso de la misma sintaxis que vertebró el estilo indirecto puro sin contar con verbos introductorios ni nexos subordinantes; o bien, con la misma sintaxis del estilo directo puro, pero con las formas verbales introductorias y nexos subordinantes. Últimamente los novelistas contemporáneos han utilizado otra forma de transcribir las palabras exteriorizadas o interiorizadas de sus figuras: el estilo directo libre, que incorpora lo emitido por el personaje sin la presencia de verbos *dicendi*, pronombres, signos o espacios del estilo directo.

<sup>6</sup> Boves Naves (1985: 262) enmendó a Benveniste alegando que «es precisamente el hecho de no tener receptor lo que origina la mayor especificidad del monólogo». No obstante, la mayoría de los estudiosos no se atreve a señalar la inexistencia del interlocutor y hacen referencia a una «audiencia tácita» o a un «destinatario ficticio».

Hicieron aportaciones posteriores en materia literaria Marchese y Forradellas (1986: 272-273) al referir que se trata de «una modalidad narrativa y teatral que consiste en dejar la palabra a un personaje para que pronuncie un discurso, en el que puede exponer sus pensamientos o razonamientos sin que haya un interlocutor que pueda responderle».

Teniendo en cuenta lo que hemos referido hasta ahora, en el monólogo se produce un desdoblamiento del «yo», locutor y receptor de las palabras que son emitidas, inclinándose más bien al parlamento (soliloquio) o al pensamiento (monólogo interior).

Tanto el monólogo como el diálogo son formas de discurso directo. En contraposición, en el diálogo es más relevante el «papel interlocutivo» y «las referencias a la situación comunicativa»; y, por su parte, el monólogo «enfatisa al emisor, usa abundantemente exclamaciones y se centra poco en el discurso mismo y la situación comunicativa» (Valles Calatrava y Álamo Felices, 2002: 442).

Cohn (1978), Beltrán Almería (1992) y Garrido Domínguez (1993) presentan una clasificación bastante compleja de los monólogos. De hecho, distinguen entre el monólogo dramático (tiene lugar en el teatro cuando interviene uno de los personajes participantes dirigiéndose a un interlocutor silenciado); el monólogo narrado (hace una representación psíquica de la conciencia bajo la tutela del narrador y lo identificamos con el discurso indirecto libre expuesto desde la tercera persona); el monólogo autonarrado (es la variante del anterior, viene a ser el estilo indirecto libre en primera persona<sup>7</sup>); el monólogo citado (es el discurso de la conciencia del personaje a modo de soliloquio, en tercera persona, acompañado de elementos textuales como las comillas); el monólogo autocitado (es una variante del anterior, en este caso, transcribe el pensamiento del personaje en primera persona con comillas); la psiconarración (el narrador omnisciente relata con sus propias palabras el estado psíquico del agonista); y, por último, el monólogo interior.

---

<sup>7</sup> En este monólogo «convergen las perspectivas del yo-narrador y el yo-personaje y, por consiguiente, el tiempo presente y pasado» (Valles Calatrava y Álamo Felices, 2002: 444).

### 3.2. Rasgos y problemáticas del monólogo interior

Por su parte, el monólogo interior —conocido en la crítica anglosajona como *stream of consciousness*<sup>8</sup> (William James, 1890), *discurso inmediato*<sup>9</sup> (Genette, 1972), *monólogo interior directo* (Anderson, cfr. Germán y Agnes Gullón, 1974) o como *monólogo autónomo*<sup>10</sup> (Cohn, 1978)— es un tipo de discurso directo donde se da paso a los razonamientos, las emociones, las sensaciones, las reacciones confusas y las elucubraciones de un agonista, con independencia del tutelaje del narrador omnisciente, sin auditorio y fuera de las coordenadas lingüísticas, espacio-temporales<sup>11</sup> y de los principios racionales. Precisamente este narrador, que posee absolutas sabiduría y visión sobre la ficción, alcanza su apogeo en el momento en que es capaz de revelar la intimidad de los personajes.

Los especialistas que mencionamos anteriormente (Cohn, 1978; Beltrán Almería, 1992; Garrido Domínguez, 1993) proponen tres categorías al estudiar el concepto de monólogo interior: el monólogo autobiográfico (se expone ordenada y lógicamente los pensamientos de un personaje en primera persona con la ilusión de la presencia de un interlocutor callado); y el monólogo autorreflexivo (es una variación del anterior, aunque, en este caso, la representación psicológica a través de la lengua se hace desde la segunda persona). En síntesis, el monólogo interior o autónomo tiene varios grados (el monólogo

---

<sup>8</sup> *Stream of consciousness*, también conocido como *stream of thought* o *thought train*, fue una expresión acuñada por el filósofo y psicólogo William James (1842-1910) en su tratado *The principles of Psychology* (1890). Fue traducido como *Compendio de psicología* en su versión difundida para la investigación académica española: «La conciencia de cualquier clase fluye. Los estados mentales se suceden unos a otros en la conciencia» (1890: 186). Además, William James fue el hermano de Henry James, famoso novelista norteamericano, que hizo uso del monólogo interior.

En cuanto a las novelas del «fluir de la conciencia» (de contenido psíquico), Humphrey (1969) expone cuatro tipos de técnicas que pueden aparecer: el monólogo interior directo, el monólogo interior indirecto, la descripción omnisciente y el soliloquio. Dedicó un volumen exclusivamente a la corriente de la conciencia, donde analiza sus funciones, técnicas, recursos y resultados.

El primer estudio científico que se divulgó en relación al «flujo de la conciencia» apareció a los pocos años del *Ulysses* de Joyce, una obra de Oskar Wazel (1926). Así pues, la crítica literaria se vio seducida por el análisis dedicado al uso de este recurso en la narrativa, como evidencian los libros que sucedieron: Humphrey (1924), Friedman (1955) y Scholles y Kellog (1966).

<sup>9</sup> Término adoptado por Genette para aludir al monólogo interior directo o al monólogo autónomo.

<sup>10</sup> Equivale al «fluir de la conciencia», al monólogo interior directo o el discurso inmediato.

<sup>11</sup> Con el tiempo han ido apareciendo percepciones distintas. Según Humphrey, el «Interior monologue is [...] the technique used in fiction for representing the psyche content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech» (1954: 24 cit. en García Landa, 1998: 351). Maingueneu lo entiende en el contexto que sigue: «Le roman est une convention et le monologue intérieur, loin d'avoir par sa "vérité" fait disparaître les auteurs formes du discours rapporté, apparaît aujourd'hui comme une technique supplémentaire, ni plus ni moins conventionnelle que ses concurrentes» (2010:105).

autobiográfico y el monólogo interior); y una variante en segunda persona (el monólogo autorreflexivo)<sup>12</sup>.

Se entiende por monólogo interior un ejercicio literario de introspección, personal y subjetivo *in extremis*. El personaje emisor del mensaje es el mismo receptor. Refleja la conciencia y, por ende, se halla al borde del subconsciente. Hay, entonces, una voluntad de retratar la identidad psíquica de los participantes en la acción narrativa por parte de los autores que hacen uso de esta técnica novelística. Por eso algunos lo han calificado de «truco», puesto que este recurso le permite al escritor hacer creer al lector que tiene libre acceso a la intimidad de sus personajes.

A simple vista, parece que la arquitectura de este procedimiento novelesco no dista mucho de la delimitación del *monólogo* en términos generales (v. apartado 3.1.). Carlos Reis (1996: 146) hizo algunas aclaraciones a propósito de esto:

El *monólogo interior* se distingue del monólogo tradicional por el hecho de representar el flujo de conciencia del personaje sin cualquier intervención organizadora del narrador. Hay, sin embargo, autores que consideran innecesaria esta distinción [...]. Subrayemos, sin embargo, que el *monólogo interior*, justamente porque se propone vehicular procesos mentales y contenidos psíquicos en su estado incoativo, no presenta la estructura articulada del monólogo tradicional.

Surgen, pues, ciertas complicaciones a la hora de establecer los límites entre este procedimiento y otros de naturaleza semejante. De resultas, el monólogo interior suele confundirse con otros conceptos, como sucede con el citado *stream of consciousness* o el «fluir de la conciencia». Si el monólogo interior encaja en el enunciado –sin necesidad de partículas ni *verbos dicendi*– dejando ver el lenguaje íntimo de un personaje, el segundo es un género literario de por sí, que cede la materia verbal a merced del narrador heterodiegético y extradiegético que crea el relato y emplea la materia no verbal para reflejar la conciencia. En otras palabras, el monólogo interior no es un tipo de literatura, sino que depende y se utiliza como recurso literario dentro de la literatura del «flujo de la conciencia» (Burunat, 1980). En esta misma línea, será la incoherencia sintáctica lo que los distinga a ambos fundamentalmente: en el segundo se incrementa más que en el primero, plasmando mejor el caos y el desorden mental (Villanueva, 1994). Esto implica distinguir entre el «monólogo tradicional» y «el monólogo polifónico» (Andrés-Suárez, 2018:6):

---

<sup>12</sup> En el análisis de mi trabajo tendré en cuenta el monólogo autonarrado y dos de las variantes del monólogo interior: el monólogo autobiográfico y el monólogo autorreflexivo.

El tradicional posee un desarrollo lineal y el polifónico (fluir de la conciencia) desordenado, reiterativo, descompuesto. El primero utiliza una sintaxis, por decirlo así, normativa y el segundo distorsionada con el fin de reflejar el desorden del pensamiento humano y su fluir ininterrumpido.

También surgen problemas de delimitación terminológica en lo referente al campo léxico que comparten el *monólogo*, el *monólogo interior* y el *soliloquio*. Pese a sus semejanzas semánticas, son tres formas literarias diferentes y, por extensión, desempeñan funciones diversas. De los dos primeros ya hemos hablado; y, en cuanto al soliloquio, podemos referir que se da cuando un personaje habla en soledad. Aquí la comunicación es de corte exofásico<sup>13</sup>; en contraste con el monólogo interior, que está más próximo al lenguaje endofásico<sup>14</sup>. En cualquier caso, el *monólogo* es hiperónimo de *monólogo interior* y de *soliloquio*. Vienen a designar la misma realidad, aunque no hemos de pasar por alto estos matices.

Del mismo modo, los separa su etimología: «monólogo» proviene del griego *μονολόγος* (*μονος*, único; y *λόγος*, discurso, narración); y «soliloquio», del latín *SOLILOQUIUM* (de *SOLUS*, solo; y *LOQUI*, hablar). Lo que realmente los hace dispares, acorde con lo expuesto por Aznar Inglés (1996b: 25), es «considerar su sensibilidad a la enunciación dentro de la que ambos se producen, es decir, la incidencia en ellos de la enunciación literaria».

La emancipación de la voz narradora es la característica esencial del monólogo interior, si bien, como manifiesta García Landa (1998), los escritores al hacer uso de esta estrategia discursiva querrán hacerlo con la mayor verosimilitud posible, por lo que deberíamos desconfiar de esa supuesta autonomía<sup>15</sup>. Como consecuencia, el relato del discurso interior aparecerá en estilo indirecto libre o en estilo directo libre, como ya hemos mencionado anteriormente.

---

<sup>13</sup> «Es un lenguaje exteriorizado, no solo mentalmente» (Pikabea Torrano, 2008: 91).

<sup>14</sup> «Lenguaje no exteriorizado, es decir, usado solo mentalmente» (Pikabea Torrano, 2008: 79).

<sup>15</sup> Sin embargo, Tacca (1973) asevera que el narrador desaparece o es aniquilado en el monólogo interior. Más adelante, menciona el desdoblamiento entre el personaje y el narrador dentro de esta técnica.

### 3.3. Historia de una crisis del relato: precedentes en la literatura universal y polémica

El monólogo interior goza de una extensa trayectoria histórica, que bien podría remontarse hasta fechas muy cercanas al origen de la literatura. A este respecto, resulta revelador el carácter misceláneo de la eclosión de este procedimiento literario que bebe de la literatura descendiente de las «confesiones» agustinianas; de la literatura epistolar—originada en las *Heroidas* (*Heroides*) o *Cartas de las heroínas* (*Epistolae heroidum*) de Ovidio (43 a.C.–17 d.C.); de la narración autobiográfica<sup>16</sup>; los apartes, los monólogos dramáticos y los soliloquios del teatro—como los que frecuentaron en las obras de Shakespeare (c.1564-1616) y Lope de Vega (1562-1665)—; así como de la interiorización subjetiva de que siempre se ha visto empapada la poesía. Ahora bien, la novela, como género incomprendido y marginal hasta el siglo XIX, nace y desarrolla el monólogo interior en fechas posteriores.

Ya sabemos que el monólogo y el soliloquio tienen rasgos en común, pero a esto hay que añadir el hecho de que ambos convergen en el punto de partida. Con los avatares del tiempo, han ido evolucionando en paralelo hasta la adquisición de una caracterización propia que los singulariza.

La tradición discursiva del monólogo no ha sido apenas estudiada, por lo que hay algunas lagunas en esta materia. Hemos de reconocer que construir su relato histórico resulta tan atrayente como complejo, pero en cualquier caso escapa a las posibilidades de un trabajo de estas características. Baste por ello presentar algunos apuntes sobre lo que se ha considerado el origen de la voz interior, vinculada a la meditación religiosa, al diálogo con la divinidad o con la propia conciencia, como sucede con San Agustín (354

---

<sup>16</sup> «No significa, sin embargo, su aparición moderna casos *ex novo*, porque podríamos situar precedentes en épocas mucho más tempranas y con obras de alcance universal, en línea recta desde las *Confesiones* de S. Agustín (siglo IV), las de Abelardo (siglo XII), las memorias del Emperador Carlos IV (siglo XIV), o las contribuciones de Bunyan (en el siglo XVII) y de Rousseau (en el siglo XVIII). Por cierto que estas últimas marcaron un hito, pues la base de sinceridad de su planteamiento y el desarrollo escritural que muestran fue de vital importancia para la fuerza que el género adquiere a partir de ese momento, hasta poderse afirmar que el éxito de estas llevó a la autobiografía al panteón de los géneros literarios. Avanzando los años, el aire romántico y el desarrollo del individualismo en las bases filosóficas de aquella estética contribuyen al afianzamiento del género. Quiere esto decir que, en el principio de la derivación del género, la autobiografía responde a la irrupción de un estado de gracia, a la constatación de un cambio psíquico importante (San Agustín, Santa Teresa, San Ignacio de Loyola); después se trató de una inquietud narcisista, de una voluntad decidida de dejar huella; y a partir del Romanticismo, ese conocerse se realiza desde la introspección y el placer del análisis personal, con frecuencia para someterse a la admiración del público» (Arencibia, 2001: 49).

d. C. – 430 d. C.) y otros padres del cristianismo. En los *Soliloquia* apócrifos (fechados a mitad del siglo XIII) de San Agustín, el personaje se dirige a Dios (en realidad, conversa consigo mismo) y abandona el diálogo que mantenía con sus discípulos en los *Soliloquia* verdaderos (387 d.C.). Suele considerarse que fue la primera vez que se verbalizaba la intimidad en la cultura occidental. Fueron precedentes para otros textos, verbigracia: *El Coloquio del pecador y del crucifijo* de San Buenventura (1221-1274) y los *Ejercicios Espirituales* (1548) de San Ignacio de Loyola (1491-1556). Asimismo, siguen esta línea la obra de Boecio (c. 480-524 d.C.) titulada *De consolatione* (524) y el *Secretum* (escr. 1347-1353) de Petrarca (1304-1374), en los que los protagonistas mantienen conversaciones con sus propias conciencias (Gómez, 2004).

La tradición antigua del monólogo interior nos pone en la pista de algunos rasgos importantes: el monólogo interior funciona como un encuentro con la conciencia, a veces entendida como entidad trascendente. De alguna manera, conserva esta condición en los precedentes inmediatos de Galdós a los que vamos a referirnos a continuación, y que se encuentran en la narrativa francesa del periodo decimonónico finisecular, pues a raíz de la segunda mitad de siglo XIX los novelistas se afanan en ahondar en la semblanza psíquica mostrando el pensamiento íntimo de los personajes.

Éduoard Dujardin (1861-1949), en pleno auge del Simbolismo y el Wagnerismo, saca a la luz *Les lauriers sont coupés* (1887) en la *Révue Indépendante* (fundada en 1841)<sup>17</sup>. En esta novela, dedicada a Teodor de Wyzewa (1862-1917)<sup>18</sup>, el escritor que hizo uso de la técnica del monólogo interior. La dedicatoria, suprimida en la versión definitiva, no solo mostraba su agradecimiento al miembro de la pléyade, sino que ofrecía una descripción de los aspectos más relevantes de su creación (el subrayado es nuestro):

A Monsieur Teodor de Wyzewa... un roman de quelques heures, —d'un seul personnage dont seraient uniquement dites les successions d'idées (visions, sensation,

---

<sup>17</sup> En los años ochenta del siglo XIX se dan las condiciones óptimas para el surgimiento del monólogo interior como alternativa al diálogo en el discurso narrativo. La poética simbolista de Rimbaud (1854-1891) y Mallarmé (1842-1898) promovió la inclinación hacia la voz interior en todos los géneros literarios: «cada verso corresponde a un pensamiento o, más bien, a un estado del alma [...] La evocación de los estados mentales es un tema predilecto para este grupo poético cuyos representantes afirman de este modo la primacía del espíritu» (Klosínska-Nachin, 2001: 9).

<sup>18</sup> Fue un escritor coetáneo a Dujardin, que colaboraba en la *Révue Wagnérienne* (1885-1888). Entre sus producciones literarias principales, apreciamos los seis tomos de ensayos dedicados a *Les Grands Peintres* (1890-91). Consideraba que la obra de arte debía ser total, o sea, ser una fusión de la pintura, la literatura y la música, lo cual nos lleva a pensar en el séptimo arte —el cine— pero también en el monólogo interior. En efecto, la traslación del pensamiento, de la conciencia del personaje se llevará a cabo plenamente en el cine, como ocurre con los «monólogos en off» y el «primer plano». Antes, como es obvio, se realizará en el arte de la escritura.



sentimentalités<sup>19)</sup>—aussi où serait disparu le primitif nécessaire travail de l'analyse, un roman de synthèse voulant être directement vécu (Dujardin, 1887, *cit.* en Moix, 1989: 138, nota 296).

Pese a su innegable innovación, la obra de Dujardin, como tantas otras, fue poco leída y cayó en el olvido varias décadas hasta que James Joyce (1882-1941) sacudió el polvo de aquellas palabras. El escritor irlandés declaró a Laurbaud que el modo de novelar de Dujardin había influido en su obra maestra: el *Ulysses* (1922)<sup>20)</sup>. Algunos lo pusieron en duda y todavía hay quienes no toman en serio la afirmación y opinan que es una burla más del insigne literato. Aquellas referencias a *Les lauriers sont coupés* agitaron a los especialistas y, en seguida, se sirvió la polémica<sup>21)</sup>.

En aquel debate se vio envuelto el mismísimo Dujardin. Su reacción se materializó en un ensayo que dio a la imprenta y que le sirvió de excusa para apropiarse de la invención del monólogo interior, titulado *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce* (1931). Fue la primera vez que se bautizó popularmente aquel proceder literario como *monologue intérieur* y se ofrecieron explicaciones diversas, como esta de Cohn:

Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression tout venant (Cohn, 1978: 12).

Por añadidura, algunos investigadores aseguran que el parto de la nomenclatura tuvo lugar en *Vingt ans après* (1845) de Alexandre Dumas, padre (1802-1870); y otros, en la novela *Cosmópolis* (1893) de Paul Bourget (1852-1935).

El ya mencionado estudioso Valery Laurbaud (1881-1957) resolvió editar la novela francesa, que la mayoría consideraba el punto de partida del moderno monólogo interior; pero había una novedad en comparación con el estudio que había emprendido Dujardin en 1931. El enfoque era diacrónico (Delgado, 1988): remitía a algunos ensayos de Montaigne (1533-1562) y apuntaba los ecos procedentes de la tragedia clásica. Una prueba de ello es el hecho de que aludía a Racine (1636-1699) al final de la dedicatoria que Dujardin hizo desaparecer.

---

<sup>19)</sup> Son los tres aspectos de la obra total que Wyzewa abanderó, influido por las ideas wagnerianas.

<sup>20)</sup> Más adelante, el monólogo interior sería ensanchado y afinado en *The sand and the Fury* (1929) de William Faulkner (1897-1962).

<sup>21)</sup> *Juliette au pays des hommes* (1924), una novela de Jean Giradoux (1882-1944) se hizo eco de aquel encendido debate.

Difundido aquel libro del autor francés entre los principales expertos en la materia, los críticos retrocedieron en las páginas de la historia literaria con el propósito de descubrir los antecedentes inmediatos al monólogo interior. Goungenheim (1900-1972) advirtió que el germen podría observarse en Pierre de Marivaux (1688-1763); otros pensaron en Alexandre Dumas, hijo (1824-1895). Gleb Struve (1898-1985) señaló al crítico y escritor ruso Chernyshevsky (1828-1889) como quien había delimitado completamente el procedimiento del monólogo interior (*vnutrening monolog*). Hubo también referencias a *Letnant Gustl* (1901) de Schnitzles (1862-1931). Por su parte, Sartre (1905-1980) advirtió sobre la posibilidad de que el protomonólogo interior se encontrase en *Fräulein Else* (1924) del último escritor que hemos mencionado. Gide (1869-1951) indicó que el componente embrionario podría averiguarse en algunas obras de Poe (1809-1849), Browning (1812-1889) y Dostoievski (1821-1881). De este último se hizo especial hincapié en *Una douce créature* (1876) –según el título de la versión francesa–, donde remitía como fuente de inspiración a una obra de Victor Hugo (1802-1885): *Le dernier jour d'un condamné* (1829). En este sentido, Varela Jácome (1967) hizo una revisión recurriendo al francés Stendhal (1783-1842), al ruso Dostoievski, a la inglesa Fanny Burney (1752-1840) y al norteamericano Fenimore Cooper (1789-1851), entre otros, para ordenar la información compilada y hacer un estado de la cuestión.

Aznar Anglés (1996a) afirma en una de sus investigaciones que el monólogo interior, como forma original, ya hizo un acto de presencia en varias composiciones narrativas de principios del Ochocientos, como fueron: *Philosophia* (1804) de Stendhal (1783-1842), *Le père Goriot* (1835) de Balzac (1799-1850) y *Great expectations* (1860) de Charles Dickens (1812-1870).

Ciertamente este proceder narrativo no solo posee una base literaria, también filosófica (v. apartado 4.1.), como Friedman se ha encargado de enfatizar. Hay quien se atreve a sentenciar que el uso del monólogo interior no se habría generalizado tanto si no hubiera sido por la labor del filósofo Henri Bergson (1859-1941)<sup>22</sup>, de William James (1842-

---

<sup>22</sup> Dio a conocer la *novela-río (roman-fleuve)* que consideraba la experiencia humana como una sucesión continua. Silvia Burunat (1996: 5) centrándose en la noción del tiempo que el intelectual tenía, escribió: «El verdadero tiempo, la *durée* bergsoniana no se puede medir. El tiempo medido se convierte en espacio, pierde su cualidad esencial. La verdadera noción de tiempo es la subjetiva, inmensurable. Es el tiempo mental que hace a las novelas convertirse en ríos en constante fluir».

1910) y de la moderna psicología de Sigmund Freud (1856-1939)<sup>23</sup> y Carl Gustav Jung (1875-1961)<sup>24</sup>.

Quizás tenga razón Albérès (1972) al defender que no fue un invento de un solo escritor, sino que aquello llevaba ensayándose y estaba en la mente de diferentes novelistas desde tiempo atrás, aunque «su formulación debe atribuirse a Dujardin, primero; y a Joyce, después» (Román, 1988: 52). Sin el *Ulysses* de Joyce, no nos habríamos detenido en Dujardin; y sin este último la crítica literaria nunca hubiera conocido ese importante dato sobre los orígenes modernos de la técnica, que también practicaron los novelistas españoles, según veremos a continuación.

#### 4. EL MONÓLOGO INTERIOR EN LA NOVELA REALISTA ESPAÑOLA

Como no podía ser de otra manera, los autores españoles cultivaron el discurso interior de los personajes a través del monólogo interior en la novela del Realismo-Naturalismo<sup>25</sup>, surgida en los últimos años del siglo XIX (Etreros, 1977; Barrero Pérez, 1999; Lissorgues, 1988 y 1998a; Alborg, 1999; Caudet, 2002). En cambio, los principales críticos extranjeros no se han esmerado en hacer justicia a la participación de los literatos de nuestro país en el desarrollo de esta modalidad literaria<sup>26</sup>:

en la historia del monólogo interior han quedado olvidados los novelistas españoles, y no porque no hayan contribuido eficazmente a la configuración de estas nuevas técnicas narrativas, sino por la ignorancia que sobre nuestros autores suelen tener los críticos franceses, que no es pequeña (Boves Naves, 1985: 265).

---

<sup>23</sup> William James y Sigmund Freud, junto a Wilhelm Wundt, son los padres de la psicología moderna. Nos ocuparemos de los tres en el apartado 5.1. (v. nota 45).

<sup>24</sup> La psicología analítica se apoyó en el estudio del mito, el mundo onírico y la psicopatología para explicar las características que describían el subconsciente de la psique humana. Una de sus frases célebres fue: «Lo inconsciente es necesariamente inconsciente».

<sup>25</sup> Entre el Realismo y Naturalismo nunca hubo una separación radical, sino que vino a ser un *continuum*. Oleza (1984: 35) lo comenta: «el naturalismo español no rompe, en ningún momento, el pacto sobre el que se asentaba el realismo. El naturalismo español no es más que una fase de nuestro realismo». Por este motivo, escribimos «Realismo-Naturalismo» y «novela realista-naturalista» a la hora de referirnos a la década de los 80 (Schmitz, 1997:1033). El psicólogo y sociólogo Urbano González Serrano (1848-1904) hace uso del término *realidealismo* para designar este periodo literario (Schmitz, *ibid.*:1044).

<sup>26</sup> Se iniciaba la «prehistoria» del «género» del monólogo interior en España, según Aznar Anglés (2002)—que, por cierto, no lo considera ni técnica ni forma—, pues su historia daría comienzo en el siglo XX. En contraste, Burunat (1980) afirmó que el monólogo interior no es un tipo específico de literatura. Recordamos que aquí trabajamos con el monólogo interior tradicional, como lo califica Andrés-Suárez (2018: 6).

Sirva de ejemplo que Dujardin —centrándonos en su destacado estudio en la década de los treinta— pasó por alto que en España antes que *El cuarto poder* (1888) de Armando Palacio Valdés<sup>27</sup> (1853-1938) hubo varios escritores que adoptaron en sus obras la amplitud de miras que proporcionaba el monólogo interior a la hora de dar a conocer las conciencias de los personajes (Klosinka-Nachin, 2001). Descollan nada más y nada menos que Pérez Galdós (1843-1920) y Alas, *Clarín* (1852-1901) en esta técnica literaria. Sin embargo, no se cita a ninguno de los dos.

Fueron dos de los grandes protagonistas de una lista de eminentes autores de este periodo de la historia de nuestra literatura, en la que deben incluirse también a Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), Emilia Pardo Bazán (1851-1921), José María de Pereda (1833-1906) y a Juan Valera (1824-1905). Todos ellos forman parte de una ética y una estética realistas, cuya capacidad no tiene límites, tal y como escribía la condesa de Pardo Bazán, «es ancha, completa y perfecta [...] Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y concibe y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo» («Prefacio» a *Un viaje de Novios* [1881], ed. 1973: 571).

Con la mirada puesta en el país vecino y bajo la influencia del positivismo de Augusto Comte (1798-1857) y de la filosofía de Krause (1781-1832), el Realismo se había instalado en la cultura española desde los 70, justo el año en que Galdós publicó *La Fontana de Oro* y sus «Observaciones sobre la novela contemporánea», que sentó las bases de su proyecto literario. Eso le permitió erigirse como la figura paradigmática del Realismo en nuestro país y pionero en la exploración de las propuestas naturalistas a partir de *La desheredada*.

Llegados a este punto, es inevitable considerar la importación del magisterio de Émile Zola (1840-1902) en lo relativo a la difusión de la poética naturalista, cuyos planteamientos teóricos se basaban en que la realidad debía mostrarse tal y como es; la labor del autor se parece en gran medida al trabajo del científico; y, en resumidas cuentas, el texto funciona como un diagnóstico: no crea, simplemente reproduce a través de la

---

<sup>27</sup> Recojo a continuación uno de los monólogos interiores de esta novela: «¿Quién soy yo? ¿Por qué estoy aquí? ¿Qué extrañas circunstancias me han traído a ser amiga íntima de esta angelical criatura tan altamente colocada sobre mí en el mundo?... He logrado la riqueza, casi la opulencia, he conseguido instruirme como pocas mujeres, se me considera y hasta se me admira. Mas ¡ay! El alcázar de mi grandeza está fabricado sobre un estercolero...» (ed. de 1940: 1018, cit. en Ferrer Morant, 2005: 186-187).

observación minuciosa y el estudio científico experimental<sup>28</sup>. El escritor francés, teniendo en cuenta las tesis acerca del determinismo de Hippolyte Taine (1828-1893), de la selección natural y el evolucionismo de Charles Darwin (1809-1882), y, sobre todo, del experimentalismo de Claude Bernard (1813-1878), revolucionó la narrativa dando a conocer su preceptiva con la publicación de *Le roman experimental* (1880) y otros ensayos de semejante naturaleza<sup>29</sup>. Asimismo, concedió importancia a la herencia y al determinismo del medio:

El hombre no está solo, puesto que vive en una sociedad, en un medio social y, para nosotros, novelistas, este medio social modifica sin cesar los fenómenos.

Esto es lo que constituye la novela experimental: poseer el mecanismo de los fenómenos en el hombre, demostrar los resortes en las manifestaciones intelectuales y sensuales como nos lo explicará la fisiología, bajo las influencias de la herencia y de las circunstancias ambientales, que modifica cada día y en el seno del cual manifiesta, a su vez, una transformación continua (Zola, 1988: 42-43).

La técnica que nos ocupa surge en la novela de este periodo por varios motivos. Entre las directrices zolescas, los novelistas prestaron atención –algunos más que otros, dependiendo de los casos– a la que exigía imparcialidad en la narración. Para llevar a cabo una reproducción fiel de la realidad, el narrador debía distanciarse de los sucesos y de los personajes descritos en las obras. Si alguien fue capaz de acatar ese modo de novelar, fue, antes que Zola, el escritor de *Madame Bovary* (1857): Gustave Flaubert (1821-1880). Germán Gullón comenta que:

El ideal defendido por ambos novelistas es que del autor y de sus emisarios no debe quedar rastro en la novela, para que así los sucesos parezcan desarrollarse sin intervención exterior, impulsados por la fuerza de los sucesos mismos. Pero es el caso que tal ideal parece irrealizable (G. Gullón, 1976: 58).

Estas son las pautas teóricas; la *praxis* narrativa era bien distinta. En realidad, los escritores seleccionaban los rasgos naturalistas que le resultasen más interesantes a la hora de confeccionar sus obras. De hecho, advertimos aquí contradicciones, pues al tiempo que se recomienda que la voz narradora pierda protagonismo, resulta que el monólogo interior y el estilo indirecto libre suponen el punto álgido de la omnisciencia

---

<sup>28</sup> Decía Sobejano (1988:592): «La novela de Zola no quiere parecer novela, aunque lo sea: quiere parecer estudio del hombre como ser natural y social a través del experimento cognitivo que toda obra de arte presupone y ejecuta».

<sup>29</sup> Por ejemplo: *Carta a la juventud* (1879), *El Naturalismo en el teatro* (1879), *El dinero en la literatura* (1880) o *Sobre la novela* (que englobaba una serie de escritos, como fueron «El sentido de lo real», 1878; «La expresión personal», 1878; «La fórmula crítica aplicada a la novela», 1879; y «Sobre la descripción», 1880).

del narrador, capaz de conocer hasta los últimos resquicios de la conciencia de sus personajes. Pocos fueron quienes cumplieron con los requisitos expresados por el autor de *Germinál*, era casi imposible, incluso algunos estudiosos apuntan a que ni siquiera el propio Zola lo cumplió (López Quintáns, 2007: 17; Mitterand, 1988: 21; *Clarín*, 1882, en la ed. Beser, 1972<sup>30</sup>). Si no hemos de entender el Naturalismo zolesco como un programa literario estricto, tampoco debemos hacer lo mismo al dar cuenta de los efectos que tuvo esta corriente literaria a un lado y a otro de los Pirineos (Sotelo Vázquez, 2002: 81): «no podemos entender el naturalismo de Zola [...] como ‘el monstruo mecánico que pretendía ser en sus *obiter dicta*’». El afán naturalista por trasladar la realidad a la novela de forma objetiva a través del distanciamiento o la mera desaparición del narrador y el interés por ahondar en la psicología de los personajes justifica el uso del monólogo interior y el estilo indirecto libre.

Además, los autores de esta época no suelen utilizar el narrador preconizado por la poética naturalista, sino aquel narrador cronista y omnisciente que se zambulle en las historias de Balzac (1799-1850) y Galdós: la voz narradora maneja a su antojo la temporalidad (presente, pasado y futuro) y se integra en la acción de los personajes, dando paso al discurso interior de los personajes a través del estilo indirecto y el monólogo interior: unas veces el narrador alude a las acciones de los personajes; otras hace comentarios con distancia; otras juzga al personaje; también sintetiza los sucesos que tienen lugar con el paso del tiempo; opina a lo largo del discurso narrativo de una forma u otra; interpela al lector y lo hace partícipe insertándolo en la ficción, fruto de la observación y la experimentación en boga, etc.

#### 4.1. El papel del pensamiento filosófico y la psicología

El creciente interés por la introspección psicológica (1870-1890) responde a los grandes logros del siglo XIX en los ámbitos social, cultural y político: la individualidad y la subjetividad forjaron el *homo psychologicus*, esto es, «una cultura de la subjetividad definida por la reflexividad, la promoción de la interioridad y la paulatina adscripción de las claves de la identidad personal» (Novella, 2010:454). Muchos de los intelectuales que se volcaron en esta cuestión, aún filosófico-psicológica, remitían en sus publicaciones a

---

<sup>30</sup> «La mayor parte de los autores, ya lo he dicho, escriben sin pensar en esto, y más vale así, porque la índole del trabajo a que me refiero, es tal, que no puede exigirse sino a muy pocos» (Beser, *op.cit.*: 145).

las palabras inscritas en el pronaos del templo de Apolo en Delfos «conócete a ti mismo» (*γνωθι σεαυτόν* en gr. y *nosce te ipsum* en lat.); y al lema de la filosofía kantiana «atrévete a saber» (*sapete audet*).

El doctor Simarro (1851-1921) escribió que todo el mundo civilizado era heredero de la Antigua Grecia (1903: 392), pues los dos pilares del conocimiento occidental recaían sobre la ciencia y el arte de los griegos de la clasicidad. La idea de que ciencia y arte deben complementarse dominó el ambiente del último tercio de la centuria decimonónica, donde la cultura y la ciencia entablan un diálogo activo y se retroalimentan. Conviene señalar que, en el caso de la literatura, la presencia del «psicolecto» (Sobejano, 1988: 607) en las novelas de esta época tendrá su razón de ser en la filosofía y la ciencia de la época.

El Realismo-Naturalismo se propuso trasladar la vida a la ficción literaria. Eso implicaba trazar, para mayor verosimilitud de los textos, un perfil pormenorizado de los personajes, cuya descripción se efectuaba desde una perspectiva externa (la indumentaria, el físico) y desde una perspectiva interna (su personalidad, sus pensamientos y emociones). Esta última iría en consonancia con la tendencia psicológica del movimiento literario y el rumbo que tomaban la psicología<sup>31</sup> y la filosofía, de cuyos avances y novedades –no cabe duda– estaban al tanto los integrantes de la república de las letras. En la primera mitad de siglo se había producido un pulso entre las ideas conservadoras y liberales que –heredando el espíritu gaditano de 1812– buscaron aniquilar los resortes absolutistas del Antiguo Régimen y allanar el camino a la modernidad en el pensamiento filosófico español: Descartes (1596-1650), Locke (1632-1704), Condillac (1714-1780), Pascal (1623-1662), Kant (1724-1804) y Schelling (1775-1854). La modernidad profesaba un gran respeto por los logros científicos, pues apostaba por la verdad. ¿Y qué es el siglo XIX sino la búsqueda incansable de la verdad? A partir de 1850 el conflicto anterior tiene su traducción en el efervescente debate que se estableció entre los

---

<sup>31</sup> Es posible inferir que la psicología fue tomando protagonismo a medida que avanzó el siglo, tal y como demuestran las reformas educativas que fueron aprobadas: el plan Pidal (1845) aprobó la impartición de la asignatura «Principios de psicología, ideología y lógica», al margen de la moral cristiana en la enseñanza secundaria; al cabo del tiempo, la ley Moyano (1858) la cambia por «Psicología, lógica y ética»; y, después, el ministro Orovio (1817-1883), por «Psicología, lógica y filosofía moral» desde 1861. Quedaban unidas, de esta forma, la psicología y la filosofía en un mismo proyecto educativo, mientras, análogamente fueron vitales para los cambios que tenían lugar en la mentalidad de este periodo histórico. Este plan de estudios se mantuvo vigente durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874) y se asumió en la Restauración (1880-1931). Así, la conciencia y la interioridad humana fueron materia de estudio en la enseñanza secundaria desde comienzos de siglo y se prolongó hasta su término.

seguidores de Krause (1781-1832) y los neocatólicos<sup>32</sup> en torno a la libertad de conciencia, la libertad de cátedra<sup>33</sup>, etc.

Introducida la doctrina o, mejor dicho, la mentalidad krausista en España<sup>34</sup>, se transmitió a quienes se sentían discípulos del alemán la obligación de llevar una vida sencilla y ejemplar, tener nobleza de espíritu, hacer sacrificios, amar la ciencia y profesar un sentimiento de fraternidad universal entre todos los hombres para la paz perpetua. El liberalismo había puesto el foco en la propiedad y en la individualidad, los krausistas sientan sus bases en el *yo* y la *conciencia*<sup>35</sup>. Su principal difusor en España fue Julián Sanz del Río (1814-1869), y su «manifiesto» el discurso que pronunció en la inauguración del curso 1857-58 de la Universidad Central de Madrid:

Y en cuanto a nosotros mismos, el sujeto de esta ciencia; ¿qué es pensar? Lo primero es pensarnos, conocernos; porque si no nos conocemos, ¿qué podemos conocer?; si no conocemos el órgano y el medio, ¿cómo llegaremos al objeto? Nosotros conocemos nuestro espíritu [...] Esta percepción de nosotros mismos, la más inmediata para el espíritu, es la conciencia (Sanz del Río, 1857 :35).

Es cierto que no todos los liberales fueron krausistas, pero hemos de reconocer que el liberalismo progresista –ideología de la clase media, la burguesía liberal moderada– tomó impulso con la filosofía de Krause. Ambos bloques tenían los mismos intereses y –eso implicaba– los mismos detractores en una España de tradiciones y

---

<sup>32</sup> Los neocatólicos o los «neos» fueron intelectuales y parlamentarios de ideas reaccionarias, contrarias a las propuestas krausistas sobre la creación de un catolicismo liberal. Tomaron la palabra Gurmésindo Laverde Ruiz (1835-1890) y Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912), que dejará patente su pensamiento en dos de sus obras más famosas: *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882) e *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891). Los representantes parlamentarios de este ideario ultramontano fueron Cándido Nocedal (1821-1885) y Antonio Aparisi Guijarro (1815-1872). En lo referente a la Santa Sede, el papa Pío IX (1846-1878) hizo público la encíclica *Quanta cura* (1864), titulada *Syllabus complectens praecipuos nostrae aetatis errores* ('Listado recopilatorio de los principales errores de nuestro tiempo'), donde condenó el liberalismo y, por consiguiente, el libre pensamiento.

<sup>33</sup> El conflicto por la libertad de enseñanza entre profesores de ideología liberal y el ministro Alcalá Galiano (1789-1865) fue conocido como la cuestión universitaria, pues aquel decretó que la docencia debía ir acorde con la moral católica oficial del Estado. La destitución de Emilio Castelar (1832-1899) y la negativa del rector Juan Manuel Montalbán (1806-1889) provocaron que la tensión universitaria estallara en la noche madrileña del 10 de abril de 1865 (la «Noche de San Daniel»), donde estudiantes y obreros se encararon con las fuerzas del orden y fueron brutalmente dispersados. Pérez Galdós se valió de este episodio matritense en *Fortunata y Jacinta* (1886-87) para la presentación de uno de sus protagonistas: Juanito Santa Cruz.

<sup>34</sup> Nos referimos a «mentalidad krausista» en el sentido que le da Enrique Menéndez Ureña, uno de sus grandes estudiosos y fundador en 1993 del *Instituto de Investigación sobre liberalismo, krausismo y masonería*, activo aún como grupo de investigación. Para Menéndez Ureña, puede hablarse de una «conciencia krausista europea» (Orden Jiménez, 1999: 147) que difunde la metafísica de Krause, uno de cuyos ejes es precisamente la defensa de la ciencia.

Gracias a su labor se han hecho grandes aportaciones científicas sobre este tema, como han sido: Ureña (1991a; 1991b), Orden Jiménez (1998); y más recientemente Capellán de Miguel (2006), entre otras.

<sup>35</sup> De hecho, Pedro Mata (1811-1877), de pensamiento reaccionario, hablaba despectivamente del *yoísmo*.



fanatismos bien arraigados. El krausismo tuvo dos fases en su proceso de consolidación: en la primera, influenciado por el idealismo, trató de llevar a cabo reformas filosóficas, éticas y políticas como doctrina ortodoxa desde el poder<sup>36</sup>. Su inevitable fracaso con la implantación del régimen de la Restauración (1874-1931) inauguró la etapa en la que el pensamiento de Krause mutó en favor del empirismo<sup>37</sup> –en pleno ocaso de las ideas de Hegel en el contexto europeo– dando lugar a lo que se ha denominado el *krausopositivismo*, que acabó materializándose en la fundación de la Institución Libre de Enseñanza (1876-1939), bajo la dirección del pedagogo Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) y el regeneracionista Joaquín Costa (1846-1911), discípulos de Sanz del Río<sup>38</sup>. Desde aquel momento, las aspiraciones reformistas dirigidas a la pluralidad de la sociedad adquirieron un valor más individual y, por tanto, más psicológico. Fue un punto de inflexión: entendieron que lo más urgente era emprender reformas en el ciudadano. La revolución fue sustituida por la evolución, convencidos de que una mejora individual era necesaria para que tuviese lugar una mejora social. Con estas ideas, el krausismo había llegado a un estado de plena madurez.

Otros correligionarios de la nueva mentalidad krausista fueron Nicolás Salmerón (1838-1908), futuro presidente de la I República (1873-1874), y Urbano González

---

<sup>36</sup> Principalmente ocurrió durante los Gobiernos de la Unión Liberal, que abarcan el bienio progresista (1854-1856) y la última etapa del reinado de Isabel II de Borbón (1863-1868). Los mismos liberales propiciaron la revolución de septiembre de 1868 y ocuparon el poder durante el Sexenio Revolucionario (1868-1874), hasta que el pronunciamiento de Pavía instaura el régimen de la Restauración.

<sup>37</sup> El empirismo o el positivismo irrumpió en España hacia 1875, coincidiendo con el debate del Realismo-Naturalismo. El modo de pensar de Aguste Comte (1798-1857), Herbert Spencer (1820-1903) y Ernst Haeckel (1834-1919) entró en batalla contra un idealismo decadente en sus variantes hegeliana y neokantiana. Sin embargo, no condensó ningún movimiento específico, por lo que fue un eclecticismo positivista debido al atraso científico español. Esta teoría filosófica vigorizó la cultura de Francia en nuestro país. Oleza (1995: 273) aduce algunas huellas del fenómeno: «las publicaciones periódicas más ricas en material literario de esta época, la *Revista de España* [1868-1894], la *Revista europea* [1874-1880], la *Revista contemporánea* [1875-1907], nutren sus ambiciosos y cosmopolitas índices de la década de los 70 de ensayos sobre el evolucionismo, el materialismo, el positivismo, sobre las leyes genéticas y el origen de la vida, sobre el avance de las ciencias médicas y naturales, sobre arqueología e historia antigua, sobre la psicología empírica, la sociología o la historia comparada de las religiones». Otros estudiosos añaden otras publicaciones que dieron paso a la mentalidad empírica, como fueron los *Anales de Ciencias Médicas* [1879-actualidad] o *El Boletín de la Institución Libre de Enseñanza* [1877-1936].

<sup>38</sup> La Institución Libre de Enseñanza, «una de las más prestigiosas experiencias pedagógicas de la España contemporánea» (Lissorgues, 1998: 41), reunió a especialistas en muy diferentes aéreas de conocimiento, que pretendían abordar en conjunto el estudio del hombre en toda su dimensión. Por eso a la sociología de Gurmésindo de Azcárate, Urbano González Serrano o Manuel Sales Ferré, se asociaban los estudios jurídicos de José Contero Ramírez o Diego Álvarez de los Corrales, la pedagogía de Bartolomé Cossío y Giner de los Ríos, la Historia de Rafael Altamira o la literatura de Manuel de la Revilla, Francisco de Paula Canalejas y Segismundo Moret (Capellán de Miguel, 1998; Lissorgues, 1998b; Maceiras Fafián, 2002; Fernández Carvajal, 2003; Carpintero, 2001; *idem*, 2011). Como puede observarse, la reunión de todas estas disciplinas se puede perseguir en la propia novelística galdosiana.

Serrano (1848-1904), quien dio a conocer en España los avances de la psicología de Francia y Alemania<sup>39</sup>.

Los neocatólicos habían entendido la mirada interior a los propios actos o estados de ánimo como un ejercicio que confirmaba la inmortalidad del alma y la comunicación con la divinidad. En cambio, los krausistas lo hicieron en pro de la higiene del alma:

Entremos en el conocimiento analítico del espíritu. «Yo me distingo de mi cuerpo como yo mismo, dice Sanz del Río...; yo me reconozco ser el mismo sujeto, aun sin mirar a mi cuerpo, como el opuesto a mí, quedando todavía yo mismo, subsistiendo en mí propio, y en esta pura percepción me llamo yo espíritu-el espíritu.» Con permiso de Sanz del Río, *yo espíritu* es una cosa, y *el espíritu*, otra muy diversa. En resumen, que yo soy espíritu en cuanto me distingo de mi cuerpo (Menéndez Pelayo [1880-82], ed. de 1978: 943).

A pesar de la adversa persecución que mostraron los conservadores más exaltados, aquella filosofía de talante renovador resistió y triunfó sobre el tradicionalismo y el positivismo. En otras palabras, el krausismo hizo lo que el Realismo en literatura: aunar y asumir todas las corrientes de pensamiento para lograr una visión completa del hombre.

Como comprobamos, los estudios psicológicos-filosóficos emprendieron un largo camino hasta convertirse en una disciplina científica, que supuso que experimentaran una un traslado de conocimiento desde los *Naturwissenschaften* a los *Geisteswissenschaften*<sup>40</sup>. En esos años se alejaron de la metafísica y tomaron los instrumentos de investigación y la metodología de la fisiología experimental.

Fueron muchos, por descontado, los factores que propiciaron que la psicología fuese considerada una ciencia natural: el transformismo de Darwin (1809-1882) dio a conocer la conciencia como valor biológico que se integra en el cuerpo para enfrentar los conflictos, en términos psíquicos; la estimulación eléctrica de Gustav Fritsch (1838-1927) y Eduard Hitzig (1838-1907) facilitó avances acerca del estudio del sistema nervioso; la

---

<sup>39</sup> Para conocer a este filósofo, crítico y ensayista véase a Jiménez García (1986) y Carbonell (1992). Entre sus títulos, encontramos: *La psicología contemporánea* (1880), *Crítica y filosofía* (1882), *La psicología fisiológica* (1886), *Estudios psicológicos* (1892), *Estudios críticos* (1892), *La literatura del día (1900-1903)* (1903). La primera obra que he citado de González Serrano aparece justamente en la década de los 80 y su contenido nos muestra los progresos de la psicología durante los años que vieron aparecer las grandes novelas del Realismo: «Así se justifica la tendencia de los modernos psicólogos al poner en contacto cada vez más íntimo lo espiritual y lo fisiológico, pues sin negar la sustantividad de dichos elementos, muestra el análisis a cada paso que la realidad espiritual llega a los senos más ínfimos de lo fisiológico (a los actos reflejos) y que a su vez lo fisiológico acompaña a las más altas manifestaciones de lo espiritual (estados específicos de todo el sistema nervioso en los arrobamientos del misticismo) como si se diluyera lo espiritual en lo corporal y viceversa para constituir la existencia humana» (González Serrano, 1880: 65).

<sup>40</sup> Los pensadores alemanes, fundándose en Vico (1668-1744) y Herder (1744-1803), distinguían entre *Naturwissenschaften* (los estudios relacionados con el mundo físico y sus principios) y *Geisteswissenschaften* (las ciencias encargadas de estudiar el universo humano y las normas que lo rigen) (Hardy Leahey, 2005).

psicofísica de Fechner (1801-1887) sentó los rasgos identitarios de lo físico y lo psíquico; y la fisiología experimental de Müller (1801-1858), Lotze (1817-1881), Helmholtz (1821-1894) y Hering (1834-1918) averiguó que las diferentes partes que componen el cerebro desempeñan una función.

El doctor Simarro –Luis Simarro Lacabra–, a quien mencionábamos al inicio, fue el primer catedrático en psicología experimental en España. Sus aportaciones fueron escasas pero decisivas. Su visión acerca de los estudios de la mente y el alma evolucionaron desde considerar la conciencia como una incógnita hasta unas ideas de corte funcionalista, próximas a las del futuro psicólogo William James (1842-1910): «conciencia ligada a un *yo* que presenta, al igual que el *yo* de James, varios núcleos o niveles: el ‘Yo sentido’, o estado de ánimo; y el ‘Yo activo’, o la personalidad» (Carpintero, 2001: 206) <sup>41</sup>.

El repaso por las propuestas krausistas y por el interés que despertó la nueva disciplina de la psicología permite presentar las implicaciones que tuvieron en la creación literaria, que se sumerge en el discurso íntimo de sus personajes no solo por los dictámenes de Zola –que también–, sino, sobre todo, por la concepción de los estudios sobre el hombre, en los que la conciencia, la mente y el alma eran el punto de mira de los filósofos y psicólogos de aquellos años<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Atraído por la libertad de pensamiento propugnada por los krausistas, vivió siempre en contacto con el mundo cultural. De hecho, defendió a nivel nacional e internacional a Francisco Ferrer (1859-1909), un maestro anarquista de la Escuela Moderna (1901-1906) que había sido acusado de ser uno de los cabecillas de los disturbios en la Semana Trágica de Barcelona (1909) por el ejército de Antonio Maura (1853-1925). Para ello, escribió *El proceso de Ferrer y la opinión europea* (1910), que iba a contar con un prólogo de Pérez Galdós, que nunca llegó; aunque sabemos que el escritor canario dedicó varios textos en la prensa para evitar el fusilamiento del catalán.

Simarro conoció a Ramón Cajal y, posiblemente, aquel conociese los avances que este había logrado en torno al sistema nervioso. Cajal, ganador del Premio Nobel de Medicina en 1906, contribuyó decisivamente a la psicología española. Su teoría acerca de las neuronas que conforman el sistema nervioso, echaba por tierra la teoría de que aquel estaba compuesto por fibras nerviosas. De resultas, el psiquismo sería el producto del funcionamiento de las neuronas.

<sup>42</sup> El manual de psicología que conquistó el Consejo de Instrucción Pública fue el *Curso de elementos de psicología* (1862) de Pedro Felipe Monlau (1808-1871), al que más tarde se le añadió una sección de Lógica redactada por José María Rey y Heredia (1818-1861). Tanto los sectores más conservadores como los más progresistas aceptaron este manual de estudio, donde se abordaba el psicologismo desde las primeras páginas. A saber: «Los hechos de conciencia son tan *reales* para nosotros, como pueden serlo los hechos de exterioridad. Tan real es para nosotros el hecho exterior de la salida del sol, por ejemplo, como el hecho interno de tener un recuerdo. Y hasta se puede afirmar que es mayor la evidencia de los hechos internos, que la de los exteriores [...] Los hechos de conciencia son tan *observables* y *analizables* como los hechos de exterioridad. ¿Quién duda de que el hombre puede observar, y observa, lo que pasa en su interior, las modificaciones de su yo?» (Monlau y Rey y Heredia, *op.cit.*: 9).

## 4.2. Breve aproximación a los novelistas coetáneos

El atraso con que el Realismo se había instalado en el campo literario español hizo que en 1881 la «cuestión palpitante», de procedencia francesa, se solapase con el debate establecido en los mentideros intelectuales desde la década de los 70.

El debate idealismo-realismo de los años sesenta y setenta se superpuso a la más reciente polémica sobre el naturalismo, y es significativo el hecho de que la primera vez que se usó el término naturalista fue para referirse a *De tal palo, tal astilla* de Pereda. Pero lo que realmente puso en marcha la segunda fase fue la publicación de *La cuestión palpitante* [...] de Emilia Pardo Bazán (Shaw, 2000:235).

En aquella polémica del Realismo-Naturalismo jugaron un papel destacado Manuel de la Revilla (1846-1881), Emilio Nieto (1845-1906), José Moreno Nieto (1825-1882), Francisco Pi y Margall (1824-1901), Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891) y José del Perojo (1850-1908). De una forma u otra, Pérez Galdós, *Clarín* y Pardo Bazán se añadieron al intercambio de opiniones en materia novelística, pues «es el género único que en España prospera en estos días; y esto me parece muy bien, porque es lo más natural, y lo que es natural siempre acaba por ser lo mejor» (Valdés y *Clarín*, 1881: 181). Son precisamente los textos de estas tres eminencias literarias los que presentan rasgos naturalistas en mayor o menor medida, junto con Blasco Ibáñez (1867-1928), Palacio Valdés (1853-1938), Narcís Oller (1846-1930) u Ortega Munilla (1856-1922). Además, López Quintáns (2007:47), basándose en Sotelo Vázquez (1994: 460), alude a algunas otras figuras que se erigieron como críticos del Naturalismo, *sui generis*, que surge en España: Juan Valera (1824-1905), Rafael Altamira (1866-1951), Francisco Miguel y Badía (1840-1899), Eduardo Gómez Ortiz (¿?-¿?) y José Yxart (1852-1895), etc.

Al reseñar una de las novelas galdosianas de estas fechas, *Clarín* nos sigue dando pistas acerca de este panorama donde las posturas realistas se radicalizaron:

creo firmemente que Galdós, Pereda y Emilia Pardo Bazán, son, cada cual a su modo, y con originalidad inspiración, y más o menos, naturalistas, sobre todo, en sus obras más recientes; y esto quiéranlo ellos o no, díganlo o no; porque el naturalismo en la novela no es un propósito principalmente, es un resultado (Alas, *Clarín*, 1885; ed. Sotelo Vázquez, 2020: 279).

Como hemos apuntado, el ambiente filosófico y científico y la acogida de la preceptiva de Zola por parte de los escritores españoles provocó una crisis en la novela, que catapultó el género narrativo hacia la modernidad. El narrador hace accesible lo más

recóndito de sus entes de ficción. El uso del monólogo interior posibilita esto bien a través del estilo indirecto libre, bien mediante el estilo directo.

A lo largo del desarrollo de este apartado, ofreceré algunos casos que se manifiestan en varias obras de la década de los ochenta<sup>43</sup>. Penas Valera (2017:297) refiere que

algunos de los mejores escritores del momento publicaron un buen número de novelas influidas, en mayor o menor medida, por el arte de Émile Zola. Aparte de *Los Pazos de Ulloa* (1886), cabe contar, de la misma Pardo Bazán *Un viaje de novios* (1881), *La tribuna* (1883), *La madre naturaleza* (1887); *La desheredada* (1881), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1885), *Fortunata y Jacinta* (1887) de Benito Pérez Galdós; *La Regenta* (1884-1885) de Leopoldo Alas y *Marta y María* (1883) de Armando Palacio Valdés, entre otras.

Los varios artículos periodísticos que dieron forma a *La cuestión palpitante* (1882) de la coruñesa Emilia Pardo Bazán en *La Época* (1849-1936)<sup>44</sup>, publicados al año siguiente en un libro (1883), iniciaron la segunda fase del debate realista-naturalista con intervenciones que solo afectaban al carácter impersonal de la narración y al estado psíquico de los personajes.

Si exceptuamos a Daudet, todos los naturalistas y realistas modernos imitan a Flaubert en la impersonalidad, reprimiéndose en manifestar sus sentimientos, no interviniendo en la narración y evitando interrumpirla con digresiones o racionios. Zola extremó el sistema perfeccionándolo. Fácilmente se advierte, al leer una novela cualquiera, cómo los pensamientos de los personajes, aun siendo verdaderos y sutilmente deducidos, salen bañados y cubiertos de un barniz peculiar al autor, pareciendo que es este, y no el héroe, quien discurre. Pues Zola —y aquí empiezan sus innovaciones— presenta las ideas en la misma forma irregular y sucesión desordenada, pero lógica, en que afluyen al cerebro,

---

<sup>43</sup> No obstante, años antes los escritores habían explorado la faceta psicológica en sus textos, como se aprecia en la obra más conocida de Valera: *Pepita Jiménez* (1874). La *epistolaridad* que [la] caracteriza [...] provoca que el formato de la novela responda a mecanismos objetivos como: «la carta, monólogo interior y diálogo dramático, al mismo tiempo de ser paradójicamente modos objetivos de dejar construirse el sujeto hablante sin la mediación de un narrador omnisciente para revelar el proceso dinámico de la psicología individual, implica también la perspectiva del relativismo y de la ambigüedad irónica, óptica de la inseguridad histórica» (McDermont, 2005: 222-223). El fragmento que adjunto, donde el joven seminarista don Luis de Vargas ve desmoronarse su vocación de eclesiástico ante la atracción por la viuda que va a contraer nupcias con su padre, Pepita: «Casi no me atrevo a confesarme a mí mismo una cosa; pero contra mi voluntad esta cosa, este pensamiento, esta cavilación, acude a mi mente con frecuencia, y ya queacude a mi mente, quiero, debo confesársela a Vd.; no me es lícito ocultarle ni mis más recónditos e involuntarios pensamientos. Vd. me ha enseñado a analizar lo que el alma siente, a buscar su origen bueno o malo, a escudriñar los más hondos senos del corazón, a hacer, en suma, un escrupuloso examen de conciencia» (1874: 23-24).

<sup>44</sup> Fue un periódico fundado por Diego Coello y Quesada (1820-1897) el 1 de abril de 1849. Sirvió como instrumento de propaganda monárquica, aristocrática y de una ideología conservadora y moderada durante la Restauración. Su existencia se prolongó hasta pocos días antes de que los nacionales perpetraran el golpe de Estado en 1936 contra la II República. Algunos de sus directores fueron Rafael de Navarrete (1822-1897), el mismo Coello, Ignacio José Escobar y López Hermoso (1823-1887), etc. Su lista de responsables de redacción y de colaboradores es extensísima. Podríamos mencionar a Pedro Antonio de Alarcón (1883-1891), a Julio Nombela (1836-1919) y a Juan Pérez de Guzmán (1841-1928), entre otros.

sin arreglarlas en periodos oratorios ni encadenarlas en discretos razonamientos; y con este método hábil y difícilísimo a fuerza de ser sencillo, logra que nos forjemos la ilusión de ver pensar a sus héroes [...]

Los novelistas cuando levantaban la cubierta de las molleras [...] y querían mostrarnos su interior actividad, empleaban perífrasis y circunloquios que Zola ha sido tal vez el primero en suprimir, procediendo como los confesores, que si el penitente por vergüenza o deseo de cohonestar su conducta, busca rodeos y anda a caza de frases ambiguas y palabras obscuras, suelen rasgar los tules en que se envuelve el alma, y decir el vocablo propio, de que el pecador no osaba servirse (Pardo Bazán, 1883, ed. de 1989: 271-272).

A esta producción de Pardo Bazán podríamos añadir algunas más, como el «Prefacio» a *Un viaje de novios* (1881)<sup>45</sup>, *La revolución y la novela en Rusia* (1887)<sup>46</sup>, *Nuevo Teatro Crítico* (1891-1892), *Polémicas y estudios literarios* (1892), *La nueva cuestión palpitante* (1894) y *Lecciones de literatura* (1906)<sup>47</sup> e incluso algún libro de viajes como *Al pie de la Torre Eiffel* (1889).

En *Los Pazos de Ulloa* (1886), tomó los elementos zolescos que más le interesaron y los adaptó a su poética ecléctica, en la que no solo hizo uso de la mimesis para representar la realidad, sino también de lo poético (Kronik, 1988). Considerada por la gran mayoría de los expertos como la obra maestra de la novelista gallega –el mismo Galdós la describió así en 1887–, es un buen ejemplo del empleo del monólogo interior, como observamos en este pasaje del capítulo XIX. El joven sacerdote, personaje adánico,

---

<sup>45</sup> Doña Emilia hace una serie de valoraciones en este paratexto sobre el movimiento naturalista francés, en el que nunca confió plenamente: «No censuro la observación paciente, minuciosa, exacta, que distingue a la moderna escuela francesa, al contrario, la elogio; pero desapruero como yerros artísticos, la elección sistemática y preferente de asuntos repugnantes o desvergonzados, la prolijidad nimia, y a veces cansada, de las descripciones, y, más que todo, un defecto en que no sé si repararon los críticos; la perenne solemnidad y tristeza, el ceño siempre torvo, la carencia de notas festivas y de gracia y soltura en el estilo y en la idea. Para mí es Zola, con su inmenso talento, el más hipocondríaco de los escritores» («Prefacio» a *Un viaje de Novios* [1881], ed. 1973: 572).

Severo con *Le roman expérimental*, Valera reaccionó a las consideraciones que había expuesto la literata: «Seamos claros, señora Doña Emilia: si esto es ser idealista, V. es idealista como yo, o más que yo, y no es naturalista como Zola. No se me increpe que me salgo fuera de la cuestión. Escribir novelas es representar los actos y las pasiones de los hombres. Y no puede representar nada de esto, como los naturalistas franceses, quien entiende con los místicos, aunque niegue la Biblia y aunque sea racionalista y no creyente, que en lo profundo del alma asiste Dios, somos como Dios, somos deiformes o divinos» (1887: 74-75).

<sup>46</sup> Declaró en uno de sus párrafos que «Desde *Crimen y castigo* decae el talento de Dostoyevski, sus defectos se acentúan, su psicología se vuelve cada vez más enrevesada y empecatada, y sus héroes más lunáticos, insensatos, epilépticos, y, como diríamos aquí hablando familiarmente, más guillados, absortos en inexplicables contemplaciones o andando embelesados por las calles, soñando o delirando» (Pardo Bazán, 1887: 383).

<sup>47</sup> «Bien mirado, si sólo hubiésemos de estudiar la obra de arte para conocer al hombre, deberíamos empezar por echarnos a la calle con la linterna del perro Diógenes. Si una obra de arte es sólo la cáscara o huella delatora de una psicología y de una fisiología, olvidemos las letras y estudiemos directamente a unos cuantos individuos de los que viven y podemos tratar: así no necesitaremos reconstruir ni el medio ni el momento, ya que en ellos nos movemos y somos» (Pardo Bazán, 1906, ed. s.a.:25).

expresa su frustración al fracasar en su intento de alejar a don Pedro Moscoso de Sabela, su concubina, y restaurar su matrimonio con Nucha<sup>48</sup>:

Resumiendo después sus cavilaciones, añadió para sí: Soy un majadero, un Juan Lanas. No sé a qué he venido aquí la vez segunda. No debí volver. Estaba visto que el señorito tenía que parar en esto. Mi poca energía tiene la culpa. Con riesgo de la vida debí barrer esa canalla, si no por buenas, a latigazos [...] Me han engañado, me han embaucado, no he puesto en la calle a esa moza desvergonzada, se han reído de mí y ha triunfado el infierno (1886, ed. de Penas Varela: 169).

Asimismo, hallamos en la obra magna pardobaciana monólogos indirectos, o sea, monólogos en estilo indirecto libre. Puede valer el ejemplo del que encontramos en el capítulo XVII, de nuevo vinculado con Julián, el personaje mejor construido a nivel psicológico:

cualquier día era fácil que Nucha, por necesidad de desahogo y de consuelo, viniese a echársele a los pies en el tribunal de la penitencia y a demandarle consejos, fuerza, resignación. Y ¿quién soy yo —se decía Julián— para guiar a una persona como la señorita Marcelina? Ni tengo edad, ni tengo experiencia (1886, ed. de Penas Varela: 238).

Siguen siendo de gran utilidad para los investigadores muchos de los textos de crítica literaria redactados por la pluma de *Clarín*. El mayor difusor de las ideas zolescas allende los Pirineos dejó a la posteridad sus valoraciones acerca de la literatura de su época, tal y como se manifiesta en los artículos compilados en los volúmenes que se titulan: *Solos de Clarín* (1881), *Sermón perdido* (1885), *Mezclilla* (1889), *Ensayos y revistas* (1892), *Palique* (1893) y *Siglo pasado* (1901). Uno de los fragmentos que más nos pueden interesar de cara a nuestro objeto de estudio pertenece a *Sermón perdido*:

¡*Los interiores ahumados!*<sup>49</sup> Eso es lo que está sin estudiar en España. Interiores de almas, interiores de hogares, interiores de clases, de instituciones. En nuestro altisonante idioma se ha trabajado muy poco en este arte de buzo literario; suele faltar malicia (santa malicia) en los autores, perspicacia en el público; y si en Quevedo, Tirso, Cervantes, los novelistas picarescos y no pocos autores de aquellos siglos encontramos algo en tal sentido, nuestra brillante literatura contemporánea, que vivió

---

<sup>48</sup> Los rasgos que caracterizan la construcción de los personajes de Nucha y Julián y su vínculo particular han sido abordados por Mayoral (1986 y 1989), Clemessy (1987 y 1989) y Labanyi (2011).

<sup>49</sup> Los *interiores ahumados* es una designación que empleó Menéndez Pelayo en el prólogo a las *Obras completas* de Pereda, haciendo alusión a la técnica psicologista que apreciaba en los textos de aquel: «[Hablando de la novela *El sabor de la tierruca* (1882)] No le pese al insigne novelista montañés ser más feliz en lo segundo que en lo primero. Lo uno es más fácil, y es campo abierto a todos; lo otro es para pocos, y quien lo alcanza se acerca á las primitivas y sagradas fuentes de la poesía humana, crecida y arrullada con los halagos de La madre naturaleza; y con verlo todo más sencillo, lo ve más próximo á su raíz, más íntegro y más hermoso, y se levanta enormemente sobre este conjunto de estériles complicaciones, de interiores ahumados, de figuras lacias, de sentimientos retorcidos y de psicología pueriles, de que vive en gran parte la novela moderna» (ed. Tello, 1899: LXX).

en las nubes, poco a nada ofrece digno de estudio en el respecto de que se trata (1885:64).

La técnica novelística que nos ocupa es visible en *La Regenta* (1884-1885), si bien con menor intensidad que en otras novelas de la época. Según coincide la crítica, la novela es «puramente naturalista, aunque matizada con elementos de juicio que posibilitan nuevos cambios interpretativos sin desdeñar los rasgos naturalistas» (Rubio Cremades, 2006: 105), unas características que la hace divergente del Naturalismo general y del Naturalismo español en especial (Pallas, 1988). Algunos estudiosos han señalado el uso en la obra del monólogo, como Boves Naves (1985), que recopila algún que otro monólogo indirecto:

Todas aquellas necedades ensartadas en lugares comunes; aquella retórica fiambre, sin pizca de sinceridad, aumentó la tristeza de la Regenta; esto era peor que las campanas, más mecánico, más fatal; era la fatalidad de la estupidez; [...] ¡Aquello era también un símbolo del mundo; las cosas grandes, las ideas puras y bellas, andaban confundidas con la prosa y la falsedad y la maldad, ¡y no había modo de separarlas! (1884-1885, ed. de 1980: 324-325, *cit.* en Boves Naves, 1985: 18)<sup>50</sup>.

De otro lado, Juan Valera, más próximo al Idealismo y muy severo con el Realismo-Naturalismo, dio a conocer sus reflexiones y juicios críticos en los *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días* (1864), *Disertaciones y juicios literarios* (1878), *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887), *Nuevos estudios críticos* (1888), etc. Su visión en lo concerniente a «la historia cuando novelescamente no se escribe» queda reflejada en el tercer documento que hemos mencionado, del que también merece le pena destacar este pasaje en el que demuestra su inclinación por la cuestión psicológica de los personajes novelescos y su expresión a través de la técnica narrativa:

Confesemos, pues, que según lo dicho, los caracteres no pueden ser muy interesantes; no son, no pueden ser caracteres, sino humores y temperamentos. De aquí el desdén de Zola por la psicología. Sus novelas son, o pretenden ser, fisiológicas [...] Todo estudio del hombre íntimo, toda introspección de la profundidad del alma humana que á la acción se decide, es imaginada, y no experimentada, no observada [...] El autor de una novela tiene, pues, que desistir de semejantes pinturas, o bien dejar de ser observador y experimental, sumirse en el abismo de su propia conciencia, poner allí las pasiones, condiciones y naturaleza de su héroe o de su heroína, e inferir de todo, por estilo imaginario, lo que el héroe o la heroína sentiría o pensaría. De lo contrario, ni lo

---

<sup>50</sup> Andrés-Suárez (1994) comete un error en su trabajo de investigación al situar este monólogo interior en el episodio XIV de *La Regenta* cuando, en realidad, se ubica en el episodio XVI. Con total certeza este desliz se debe a una mera confusión en el orden de los números romanos.



escribirá, ni lo sabremos. Así es la historia cuando novelescamente no se escribe (1886-1887: 49-50).

Si Valera no se vio inspirado para escribir novelas durante este periodo pero sí vertió sus opiniones sobre el arte de contar historias, con Pereda ocurre todo lo contrario: escribió novelas, pero no nos han llegado noticias sobre su labor crítica, si es que la hubo. En este sentido, el regionalismo del autor santanderino sorprendió con la publicación de *Pedro Sánchez* (1883), que, de hecho, fue la obra que mejores críticas recibió. *Clarín* la juzgó de esta manera: «*Pedro Sánchez* es a Pereda lo que *La desheredada* a Galdós» (1885:77). Está escrita en primera persona y, por consiguiente, el narrador autodiegético implica el monologuismo y lo psicológico. Se evidencia en casi todo el cuerpo textual que da forma a la novela, lógicamente, como puede observarse en el fragmento que sigue:

¿No habría en las afectuosas demostraciones de este hombre algún propósito de mala ley... egoísta siquiera?... ¿Y por qué no habían de bastar su carácter campechano, su genial impetuosidad, y mi desembozada y campesina sencillez para crear profundas simpatías entre ambos, durante tres días de viaje, dando tumbos sobre las mismas ruedas, dentro de un mismo cajón, sorbiendo polvo de una misma nube, contemplando las mismas arideces y despertándonos las mismas interjecciones y los propios trallazos del mismísimo mayoral?

Así pensaba yo mientras bajaba las escaleras de mi casa delante de don Serafín, que no cesaba de hablar (1883, ed. 1923: 149).

Al lado de estos ejemplos narrativos, no faltan reflexiones teóricas de los autores contemporáneos sobre la psicología de los personajes y el uso del monólogo. Rafael Altamira en su obra *Literatura y psicología* (1905) meditó sobre lo que algunos calificaron de *yoísmo*, en este caso, retrotrayéndose a la narrativa realista-naturalista de la segunda mitad de siglo<sup>51</sup>.

Una de las conclusiones teóricas que de las doctrinas estéticas realistas, [...] es que el artista (y aquí me refiero especialmente al literato), carece de toda otra fuente legítima de conocimiento que no sea la experiencia, o, por mejor decir, la observación inmediata —en sí o en otros sujetos— de los hechos que pretende relatar. Supone este principio la

---

<sup>51</sup> Son sumamente interesantes las aportaciones que el secretario del Museo Pedagógico Nacional revela en este volumen acerca del discurso íntimo en la novela del periodo. Por eso presento este otro pasaje: «Lo que les caracteriza, por el contrario, es la facultad de reconstruir, partiendo de un conocimiento fragmentario, de datos sueltos, de indicios, a veces, todo un cuadro vivo, un estado psíquico ajeno, diverso de los que el artista suele experimentar. Esta reconstrucción, para ser causa de grandes aciertos artísticos, necesita ser como una proyección *hacia adentro* [...] en la cual, después de *figurarse* el artista el estado ajeno, logre producir en su espíritu los mismos, o aproximados, fenómenos que hubiera sentido de ser él sujeto primario de la realidad que pretende retratar. Llámase a esto *Identificarse* con otro.

Cualesquiera que sean los límites de este poder, no tiene duda que existe, y muy desarrollado, a veces, en algunos artistas. Gracias a él, es posible la literatura objetiva o épica en todas sus manifestaciones, y se puede producir esa riquísima complejidad de la obra de los grandes novelistas modernos, como Balzac y Galdós» (Altamira, 1905: 109).

necesidad, no sólo de *haber visto* todas las cosas de que se habla [...] sino también, cuando se trata de hechos internos, de estados psicológicos (tan explotados por los novelistas posteriores a Zola), de haberlos experimentado por sí mismo el escritor, o haber sentido, a la vista de las manifestaciones exteriores en que un tercero revela algo de esos estados [...] es preciso que los *sintamos* por nosotros mismos, que los experimentemos en propia conciencia (1905: 106-107).

La crítica moderna ha tenido en consideración estas opiniones, y así Sobejano (1988:588) afirma lo siguiente:

no significa que el narrador no pueda infundirse en la conciencia del personaje (lo hace a menudo en el estilo indirecto-libre, que no es un procedimiento subjetivista, sino objetivista: confundir la propia personalidad con los seres y cosas que se quiere describir). Tampoco significa que la perspectiva del narrador haya de ser siempre la omnisciente (adopta la *visión avec* o focalización interna para aprehender, además de la totalidad, la interioridad, parte recóndita de aquella).

Pese a la innovación que implicaba el monólogo interior o la representación del discurrir de la conciencia de los personajes en las novelas, ni Pardo Bazán ni *Clarín* ni ninguna otra figura se sorprendió de su presencia, aunque, eso sí, se pararon a reflexionar en torno a su profundidad psicológica, pero nunca lo subrayaron como la irrupción de una técnica absolutamente moderna, como podemos juzgar nosotros desde la actualidad. Simplemente se limitaban a hacer comparaciones con la literatura extranjera y, especialmente, con la francesa<sup>52</sup>. Insisto, cuando lo apreciaban en la narración, nunca lo consideraban como una «entidad narrativa independiente» (Klósinka-Nachin, 2001:18). Probablemente esto sucediese porque no se trataba de una novedad técnica, en términos literarios, dentro de la tradición de las letras hispánicas<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> De hecho, Sotelo Vázquez (2002) opina que el diálogo entre la literatura española y la francesa podría plantearse como una opción de investigación para los especialistas en la literatura decimonónica: «Las intertextualidades de la crítica y la novela francesa con la crítica y la novela española durante la década de los ochenta, en la que se debaten y analizan, por vez primera en la historia de la literatura española, problemas que afectan a la construcción -discurso, relato- de la novela, son de una frecuencia y de una magnitud tales, que una de las tareas más urgentes y provechosas que se pueden emprender es su investigación» (2002: 25).

<sup>53</sup> Sería interesante encuadrar el estudio de la tradición del lenguaje interior en la literatura española hasta finales del siglo XIX. Examinar esta cuestión con la exhaustividad requerida sería todo un reto filológico; y para ello, serían imprescindibles las siguientes referencias bibliográficas, en las que se han hecho varios acercamientos: Todemann (1930), Andrés-Suárez (1994) y Aznar Inglés (1995) ofrecen algunas anotaciones generales; y luego, Bataillon (1962), Carey (1969), Sobejano (1973; 1979), Tamayo (1977), Riley (1982), Cassan Moudoud (1987), Bueno (2003), Romero Ruiz (2007) y Quero (2015) abordan este tema con obras específicas (*El Cid*, *La Celestina*, *El Lazarillo*, *El Quijote*, *La Regenta* y *Fortunata y Jacinta*), las más destacadas de cada periodo de la literatura española.

## 5. LA VERDAD ÍNTIMA EN LA NOVELA GALDOSIANA

La figura del autor canario más célebre y su papel en la creación de la novela moderna en España no se habría reconocido sino hubiese sido por la encomiable labor de los estudiosos galdosistas norteamericanos, británicos, franceses y, por supuesto, españoles. Han servido de gran aportación las investigaciones que han promovido instituciones como la Modern Languages Association, la Asociación Internacional de Galdosistas, los *Anales Galdosianos* y otros congresos que se han celebrado en la Casa-Museo Pérez Galdós. Desde los años sesenta, en gran parte fruto de la labor de estas publicaciones periódicas y eventos galdosistas, la bibliografía sobre el novelista ha crecido hasta el punto de ser difícilmente abarcable; podrían mencionarse entre los estudiosos de referencia a José F. Montesinos (1969), Ricardo Gullón (1970; 1973), Joaquín Casaldueiro (1974), Miller (1986), Rodríguez y Román (1993), Germán Gullón (1993; 2008), Kronik y Turner (1994), Estévez (2016) y Yolanda Arencibia (2020).

Recientemente, Germán Gullón (2020: 274-273) ha planteado cuatro nuevas líneas de investigación donde, en pocas palabras, solicita que abandonemos los tópicos de Galdós y dediquemos más nuestros esfuerzos en relacionarlo con el contexto cultural que lo rodeó, en toda su amplitud. Ese ha sido, de hecho, mi empeño en este trabajo de investigación, como pretendo haya podido observarse en los epígrafes anteriores<sup>54</sup>.

Con Galdós no sucede como Zola y otros literatos que escribieron su programa literario en unos textos en concreto<sup>55</sup>. Aparte de no ser un escritor dado a revelar datos

---

<sup>54</sup> Cardona ha realizado un útil resumen del clima cultural que había en España a finales del siglo XIX: «en las artes plásticas hace falta que los pintores se pongan al día y abandonen el género histórico para que pinten la realidad que les rodea, algo que ya había comenzado con pintores más jóvenes como Sorolla, Rusiñol, los Madrazo y Casas [...] En cuanto a la música, España, en esos años, contribuyó con más cantantes y concertistas de fama internacional que compositores [...] Y en las letras, quizás lo más importante es su afirmación de que el teatro necesita una reforma radical [...] En cuanto a la novela, no estaríamos aquí hoy si no hubieran existido Galdós y sus contemporáneos *Clarín*, Pardo Bazán, Pereda, Palacio Valdés» (Cardona, 2013: 336).

<sup>55</sup> Basándonos en la metodología que planteó Mitterand (1986) a la hora de clasificar la obra crítica de Émile Zola y que ha sido rescatada por Sotelo Vázquez (2001 y 2002), distinguimos entre los *modelos de producción* (el autor hace valoraciones en torno al proyecto narrativo propio) y los *modelos de recepción* (son aquellos en los que hace crítica de obras ajenas). Si aplicásemos este sistema a los textos galdosianos que he consultado, los *modelos de producción* son las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870); cuentos como «La conjuración de las palabras» (*La Nación*, 12 de abril de 1868); «Un tribunal literario» (en *Revista de España*, 28 de septiembre 1872); «Artículo de fondo» (13 de abril de 1871, *Revista de España*) y «La novela en el tranvía» (*La Ilustración*, 30 de noviembre y 15 de diciembre de 1871); y «La Sociedad como materia novelable» (1897); y el *modelo de recepción* por antonomasia sería el «Prólogo» a *La Regenta* de *Clarín* (1901).

íntimos<sup>56</sup>, tampoco fue prolífico en revelar sus planes y juicios literarios<sup>57</sup>. Despreciaba el estado en que se hallaba la crítica periodística –«una labor [...] que si así, fuera, yo aborrecería tales visitas en vez de amarlas», escribió en «El Prólogo» a *La Regenta* (1901: 212)–, como prueba una carta dirigida a don Leopoldo Alas, *Clarín* (3/X/1884):

Un periódico que se precia de ser eco de la opinión y de dirigirla, dijo que Shakespeare era un autor anticuado y soporífero, y que Otelo era de una monotonía insoportable [...] bastará decirle que al que tal escribió [...], y no le pusieron inmediatamente a tirar de un carro que era lo que procedía (Smith, Rodríguez Sánchez y Losmack, 2016: 109).

Por tanto, no hay escritos de Galdós que justifiquen la presencia del monólogo interior en sus novelas, salvo la carta en la que confesó la importancia que concedía a esta técnica en una carta a Narcís Oller (21/02/1886): «La novela debe expresar el sentir íntimo y ese hablar fraccionario, individual, psicológico de la persona» (Smith, Rodríguez Sánchez y Losmack, 2016: 133).

El literato, desde el principio, tuvo claro que el eje vertebrador de su novelística iba a ser la sociedad que «con sus sentimientos y sus recuerdos, su aspiración y su espíritu, considerado ya individual, ya colectivamente, es el perpetuo asunto del arte» (Galdós, 1870: 218-219). Casi tres décadas después de publicar la «carta magna» del Realismo-naturalismo en 1870, planteó su teoría novelística tardía en su discurso de recepción como miembro de la Real Academia Española: «imagen de la vida es la novela y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos [...] todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y que nos rodea» (1897:107)<sup>58</sup>. Avanzado el texto referido, percibimos cómo ha evolucionado su concepción psicológica, iniciada en *La sombra* (1871) y que cobró vuelo en las novelas de la «segunda época», la que dio comienzo en 1881 con *La desheredada*, primera de las «Novelas españolas contemporáneas». Este discurso reflejaba una quiebra de los postulados teóricos de 1870, pues proclamaba que algunos aspectos de la realidad social habían dejado de ser materia novelable:

---

<sup>56</sup> Los principales expertos que han abordado el aspecto biográfico del autor han sido Sebastián de la Nuez (1967), Carmen Bravo-Villasante (1976), Benito Madariaga (1979), Alfonso de Armas Ayala (1989), Pedro Ortiz Armengol (2000), Francisco Cánovas Sánchez (2019) y Yolanda Arencibia (2020).

<sup>57</sup> La crítica literaria del creador de *Fortunata y Jacinta* se halla dispersa en multitud de prólogos, artículos de prensa, reseñas, correspondencia, etc. Haciéndonos eco de esta situación, ciframos el centro de la poética galdosiana en la mesocracia, tal y como hemos indicado en páginas más arriba. Sus personajes «Son tan naturales que les conocemos desde que salen [...] Están todos allí frente a nosotros, puestos en luz, colocados con un admirable punto de vista, fijos y exactos, y son el prójimo mismo, Fulano y Zutano» (1870: 23).

<sup>58</sup> A pesar del lugar común que suponen estas palabras para los investigadores galdosistas, es vital que nunca perdamos de vista los cambios del concepto que Galdós tenía sobre la «épica de los tiempos modernos», según la nomenclatura que utilizó el filósofo alemán Hegel (1770-1831) para designar la novela (Chicharro Chamorro, 1993; Mainer, 2004; Gullón, 2005; Rivas Hernández, 2010).

Perdemos los tipos, pero el hombre se nos revela mejor, y el Arte se avalora solo con dar a los seres imaginarios vida más humana que social. Y nadie desconoce que, trabajando con materiales puramente humanos, el esfuerzo del ingenio para expresar la vida ha de ser más grande, y su labor más honda y difícil (1897: 112).

Una vez Pereda (1871:10), el gran amigo santanderino de Pérez Galdós, se calificó a sí mismo como un «esclavo de la verdad»; esta condición puede extrapolarse de igual manera al «Dickens español»<sup>59</sup>. Esa deuda permanente con la verdad no solo se fragua y se asienta en las descripciones espaciales que lleva cabo a lo largo de su producción, sino también en la preocupación por exhibir sus criaturas de ficción al completo: desde la exterioridad, la descripción física (prosopografía); y la interioridad, la descripción psicológico-moral (etopeya)<sup>60</sup>. En aras de ese afán realista, es de señalar que el autor canario ahonda en lo más profundo del ser humano a través del uso de varias técnicas de introspección, entre ellas, el monólogo interior.

### 5.1. Galdós y el monólogo interior: estado de la cuestión

Pese a que una bibliografía tan exhaustiva como la galdosiana ha probado la modernidad del escritor en muchas ocasiones, todavía hay quien sigue poniéndola en cuestión, como ha evidenciado la última polémica que se ha dejado ver en *El País*, protagonizada por las dudas de Javier Cercas sobre la actualidad de Galdós y la firme defensa del novelista canario hecha por Muñoz Molina<sup>61</sup>. Ya Germán Gullón (2009:840)

---

<sup>59</sup> Pérez Galdós es un obrero incansable del alma y tiene un propósito firme en su discurso narrativo: retratar el cuerpo social y eso implicaba ir trabajando en pos de la verdad humana: «Pereda no duda; yo sí; siempre he visto mis convicciones obscurecidas en alguna parte por sombras que venían no sé de dónde. Él es un espíritu sereno, yo un espíritu turbado, inquieto. Él sabe adónde va, parte de una base fija. Los que dudamos mientras él afirma, buscamos la verdad, y sin cesar corremos hacia donde creemos verla, hermosa y fugitiva. Él permanece quieto y confiado, viéndonos pasar, y se recrea en su tesoro de ideas, mientras nosotros, siempre descontentos de las que poseemos, y ambicionándolas mejores, corremos tras otras, y otras, que, una vez alcanzadas, tampoco nos satisfacen» (Pérez Galdós, 1897, ed. J. C. Mainer, 2004: 602-603).

<sup>60</sup> «La descripción, por lo demás, tiene «distintas denominaciones según se centre en la representación de los objetos —*pragmatografía*—, aspecto completo de los seres —*effictio* o *retrato*—, su aspecto exterior —*prosopografía*— o perfil interior —*etopeya*, momento temporal —*cronografía*— o lugares reales —*topografía*— o imaginarios —*topofesía*—» (Valles y Álamo, 2002: 289).

<sup>61</sup> Nada más comenzar 2020 todos los suplementos culturales de la prensa nacional apuntaban al centenario de don Benito y a los congresos, exposiciones y otros eventos que estaban en preparación para esta conmemoración. El debate se inicia con el homenaje a Galdós que publicó la escritora Almudena Grandes (5/01/2020) en *El País*. A este artículo elogioso respondió Javier Cercas (9/02/2020): «a causa de su afán pedagógico, las novelas de Galdós tienden a ser redundantes; lo que ellas enseñan ya lo enseñan los libros de historia». Muñoz Molina (14/02/2020) no pudo resistirse y replicó al autor de *Soldados de Salamina*: «es exactamente lo contrario de esa simpleza pedagógica o doctrinaria que Javier Cercas dice encontrar [...] nos muestra la gran lección universal de la novela, que la vida concreta está por encima de cualquier doctrina». Sin más dilación, al día siguiente, Cercas sorprende con una contrarréplica al académico de la Lengua: «En cualquier caso, lo que Muñoz Molina no debería de ningún modo permitirse es decir que quienes no compartimos su imbatible entusiasmo galdosiano y tenemos el atrevimiento de razonarlo en público [...] lo hacemos para darnoslas de modernos». Conforme esta discusión literaria se va conociendo

hizo alguna que otra advertencia a los galdosistas, quienes hemos de estar «acostumbrados a remar contracorriente, o sea que las dificultades adicionales que nos ofrece el carácter del tiempo presente las sabremos soportar, y sin duda conseguir que Galdós sea reconocido como su arte merece».

La modernidad de este «escritor descomunal» (Troncoso Durán, 2015) la acreditan sus aptitudes de gran novelista para «sentir y observar» la realidad (Pérez Galdós, 1923); su profundo conocimiento de la condición humana<sup>62</sup>; el tratamiento digno y tierno con los marginados, desheredados, degenerados y malditos de su época (locos, epilépticos, prostitutas, soñadores), como lección de tolerancia a la manera de Cervantes<sup>63</sup>; su humorismo e ironía, procedentes de los grandes clásicos españoles, le permiten compadecerse de sus personajes<sup>64</sup>; el habla coloquial de los personajes en pro de la verosimilitud de los relatos novelescos<sup>65</sup>; y para terminar, la incorporación de diferentes técnicas experimentales en la novela<sup>66</sup>. Todos estos argumentos nos confirman que don Benito fue, ante todo y sobre todo, un «clásico moderno» (Germán Gullón, 1993). Por esta razón, hemos de comentar la originalidad del discurso personal de sus novelas en dos variantes: el diálogo y el monólogo. Ambos enlazan con la tendencia dramática que tuvo desde un principio el autor. También tomó prestados la acotación y la escena del teatro.

---

en el ámbito literario y académico, van apareciendo otras publicaciones en el mismo periódico e incluso se vieron envueltos otros, como *Info Libre* o *El Cultural*. En este último G. Gullón (18/02/2020) declaró abiertamente: «Respeto la obra y la persona de Cercas, pero su desconocimiento del sentido de la obra de Galdós y del puesto que ocupa en nuestra cultura me resulta inasumible».

<sup>62</sup> «Pero nadie, absolutamente nadie, supera a Galdós en el conocimiento del carácter humano, en la simpatía humana universal, en el vigor de su realismo, en la originalidad, en el genio creador. Las novelas de Galdós, como los lienzos de Velázquez y Zuloaga nos muestran el alma de España» (Espinosa, 1920: 111).

<sup>63</sup> El novelista más destacado del Realismo español coloca en el centro de su narrativa todo aquello que la sociedad consideraba marginal: «Galdós en su observación logró ver la confusión y el conflicto, y logró asimismo desentrañarlos; es decir, liberar lo que antes estaba oculto. Por consiguiente, el conocimiento abre horizontes humanos de forma poética». (Soriano-Mollá, 2008: 601). Bravo Villasante (1970:155) asegura que todo esto, junto con la ironía y su mesura, distancia a Galdós de los preceptos marcados por Émile Zola: «la simpatía, la mirada misericordiosa con que Galdós arropa a sus criaturas [...] le aleja totalmente del Naturalismo francés».

<sup>64</sup> Su arte de narrar, aparte de retratar los males sociales, pretende darles solución: «redimir a fuerza de comprensión lo más bajo y lo más caído, de sonreír serenamente al acabarse la última esperanza, y de sacar, como quien saca fuerzas de flaqueza, la afirmación del valor inmortal de la humanidad de su propio fracaso» (De Onís, 1943: 294).

<sup>65</sup> Gullón (1993) da algunas pinceladas acerca del coloquialismo, aunque, en este sentido, resulta más claro López (1993): «En suma, para 1881 Galdós tiene plena conciencia de que es imprescindible trabajar el lenguaje literario para reproducir en él los matices de la conversación corriente» (1993:107).

<sup>66</sup> Romero Tobar (2006: 186-187) comenta tres experimentos narrativos de Galdós: el «yo duplicado» (o la figura del doble, «tan importante en las literaturas modernas desde el Romanticismo»); el «yo fragmentado» («sacó un gran rendimiento de la narrativa epistolar el efecto de representar la compleja composición de la personalidad individual»); y el «yo trascendido» («se traduce en las ‘secuencias de visión mitológica trascendida en personajes o situaciones»).

Con el sistema dialogal Galdós trata de «dar una sensación de inmediatez, de algo «visto y oído de forma simultánea» por sus personajes (Penas Varela, 1985: 106). De hecho, podría decirse que las novelas dialogadas<sup>67</sup> son consecuencia de aquella preferencia que siempre tuvo por el intercambio de palabras, como una manera más de retratar y de dar a conocer a los caracteres. Iniciada su *segunda manera*, la hegemonía del diálogo cede ante otras técnicas de introspección psicológica: los sueños, las visiones, las sombras, los símbolos, el aparte, los soliloquios, el estilo indirecto libre<sup>68</sup> y los monólogos (Palomo Olmos, 1985).

El caso del monólogo interior –el «divagar a solas» de *Gloria*, la «soledad del pensar» de *La desheredada* y «la voz interior» de *Ángel Guerra*– tiene «su explicación y su sentido» (Ricardo Gullón, 1973: 292). La aparición de esta técnica novelística en la narrativa de Galdós responde a varias razones: su predilección teatral<sup>69</sup>; el género autobiográfico o las escrituras del *yo*; la revolución que se producía en el contexto sociocultural, filosófico y científico; y a la impersonalidad procedente de los *obiter dicta* de Zola<sup>70</sup>.

En lo referente al contexto cultural, al que he me dedicado anteriormente (v. apartado 4.1.), el *krausopotivismo* puso a la élite intelectual española y, por supuesto, a los escritores en contacto con las novedades científicas que llegaban desde los campos de

---

<sup>67</sup> Siguiendo las fechas de composición de la obra como novela y después de su reelaboración como novela dialogada, fueron *Realidad* (1889/1892), *Gerona* (1874/1893), *Doña Perfecta* (1876/1896), *El abuelo* (1897/1901), *Zaragoza* (1874/1907) y *Cassandra* (1905/1910) (Palomo Olmos, 1985). Schraibman (1967) afirma que el diálogo cobra un mayor protagonismo en *La Familia de León Roch* (1878); y en los capítulos 24 y 30 de *La desheredada* (1881). A estos episodios, por cierto, Campos (1974) le dedica un artículo.

<sup>68</sup> El estilo indirecto libre, utilizado anteriormente por Flaubert y Zola (Sotelo Vázquez, 2018), responde al cientifismo que envolvía a Galdós y al resto de los escritores del momento (Patiño Eirín, 1998).

<sup>69</sup> Excusándose en ese gusto por lo dramático del autor, Madariaga comenta: «Sus personajes no son estáticos, sino que se desarrollan a medida que la obra adelanta (1960: 92). No faltan estudios en lo referente a este tema, como la comparación que Soriano-Mollá (2005) hizo entre el dramaturgo noruego Ibsen (1828-1906), padre del teatro realista moderno, y Galdós.

<sup>70</sup> *Clarín* la llamaba también «estilo latente» (Sobejano, 1988), ya que motivaba el distanciamiento del narrador, la supuesta imparcialidad de Zola. Pardo Bazán arremetía contra esta supuesta objetividad en la literatura: «La impersonalidad que exigían de Flaubert no cabe en lo humano; equivaldría a la negación de sí mismo» (1911: 64). Y el mismo Galdós dejó ver su parecer en «El prólogo» a la versión teatral de *El abuelo* (1897): «Por más que se diga, el artista podrá estar más o menos oculto; pero no desaparece nunca ni acaban de esconderle los bastidores del retablo, por bien construidos que estén. La impersonalidad del autor, preconizada hoy por algunos como sistema artístico, no es más que un vano emblema de banderas literarias, que si ondean triunfantes es por la vigorosa personalidad de los capitanes que en su mano las llevan» (Galdós, 1897; ed. 2001: 5-6).

Incluso don Leopoldo Alas, el «naturalista empedernido», se rebeló contra aquella objetividad, pues chocaba de lleno con un arte tan subjetivo como la literatura en su *Cuento futuro*: «El autor de toda esta farsa necesita, al llegar a este punto de su narración, interrumpirla, aunque lo sienta [...] Yo, de buena gana, continuaría siendo tan objetivo como hasta aquí; pero no tengo más remedio que sacar a plaza mi humilde personalidad; aunque sea pecando contra todos los cánones y Falsas Decretales del naturalismo» (*Clarín*, ed. Richmond, 2000: 502, *cit.* en Kronik, 2002: 866).

la medicina y de la psicología. De entre las amistades de Pérez Galdós, quien más estaba puesto al día de los últimos avances en medicina era el doctor Tolosa Latour (Lakdari, 2010). Al hilo de esto, Shoemaker (1962) añade algunos nombres más a los contactos que el escritor de *Fortunata y Jacinta* tenía en este gremio: Gregorio Marañón, el médico forense Luis Simarro o Enrique D. Madrazo. Además, añade que «estos proveían al escritor de noticias y conocimientos». Por ese motivo, elaboró varios prólogos para algunas publicaciones de Tolosa o Madrazo (1962: 11).

En la época en que aparecieron las grandes novelas de Galdós, coincidiendo con los fundamentos fisiológico-deterministas de Zola, la psicología era la ciencia «más innovadora y experimental» (Beltrán Almería y Varias García, 1991: 92). Estas teorías psicológicas fueron «la ciencia conductora del concepto de novela científica, o sea, naturalista» (Schmitz, 2003: 93). Eso justificará que tanto el propósito del escritor como el discurso de los personajes sean a la manera española y, en consecuencia, diferentes a los de Zola, «lo que significa que su afán de objetividad y de experimentación se concentraba más en el mundo interior que en el exterior» (2003: 93).

Quienes han realizado una lectura en clave psicológica de la obra galdosiana han sido Sherman H. Eoff (1954) y Penuel (1972), tomando como referencia el primero a la obra de Wundt; y, el segundo a Freud. Como escritor realista, encargado de hacer una reproducción artística de la sociedad contemporánea, estaba al tanto de las novedades científicas que afectaban a la visión del individuo contemporáneo. Por eso aprovechó y asumió los discursos de Lamarck (1744-1829), Darwin (1809-1882) y Haeckel (1834-1919) en su literatura (Pura Fernández, 2015; Dale Pratt, 2000; Bell, 2006).

Aunque es cierto que el estudio del monólogo interior en la obra de Galdós ha sido tratado específicamente en pocas ocasiones, sí es posible acudir a diversas fuentes que, en general, lo han afrontado de manera tangencial, salvo contadas excepciones. En ese catálogo bibliográfico se descubren a galdosistas y otros especialistas en literatura del siglo XIX de cierto renombre. Son Alas, *Clarín* (1881) a través de la edición de A. Sotelo Vázquez (2020), Menéndez Pelayo (1897), Cernuda (1965), Dolores M. Comas de Guembe (1967), María Sanz Carriedo (1970)<sup>71</sup>, Ricardo Gullón (1973), Sobejano (1979), Eremitas Penas (1985), Stephen Gilman (1985), German Gullón (1990), Beltrán Almería y Varias García (1991), Baquero Escudero (2000), Schmitz (2003), Garrido

---

<sup>71</sup> Se trata de una tesis doctoral dirigida por la catedrática (ya jubilada) Luisa López Grigera en la Universidad de Deusto. No he podido acceder a su contenido mediante Préstamo Interbibliotecario al contar con un solo ejemplar existente.



Ardila (2013), Yvan Lissorgues (2001; 2014), Mella (2015) y Arencibia (2020).

Los artículos publicados por Alas, *Clarín*, primer crítico de don Benito, son la fuente primera a la que recurrimos para conocer de primera mano la crítica y recepción contemporáneas de las novelas galdosianas. Precisamente A. Sotelo Vázquez (2020) ha reunido todos esos escritos para la editorial Renacimiento. A la par que el asturiano se percataba de la nueva tendencia naturalista que mostraba la narrativa de don Benito con la publicación de *La desheredada*, también se detuvo en lo que llamó el «subterráneo hablar de la conciencia»:

Otro procedimiento que usa Galdós, y ahora con más acierto y empeño que nunca, es el que han empleado Flaubert y Zola con éxito muy bueno, a saber: sustituir las reflexiones que el autor suele hacer por su cuenta respecto de la situación del personaje, con las reflexiones del personaje mismo, empleando su propio estilo, pero no a guisa de monólogo<sup>72</sup>, sino como si el autor estuviera dentro del personaje mismo y la novela se fuera haciendo dentro del cerebro de este [...] Solo puede compararse a este subterráneo hablar de la conciencia, lo que en el mismo género ha escrito Zola en *L'Assomoir*, para hacernos conocer el espíritu de Gervasia (*Clarín*, 1881, ed. Sotelo Vázquez, 2020: 236).

Menéndez Pelayo, en su *Contestación* (1897) al discurso de ingreso a la Academia del canario, hizo una disertación sobre la carrera literaria del recién incorporado elogiando su amistad y reconociendo en Galdós la forja de la novela nacional («Hablar de las novelas del Sr. Galdós, es hablar de la novela en España durante cerca de treinta años», [1897: 24]). Al centrarse en su obra y, en especial, en las «Novelas españolas contemporáneas», hizo referencia a la extremada curiosidad del literato en lo referente a la condición humana de sus criaturas ficticias:

Ha estudiado más en los libros vivos que en las bibliotecas; pero dentro del círculo de su observación, todo lo ve, todo lo escudriña, todo lo sabe: el más trivial detalle de artes y oficios, lo mismo que el más recóndito pliegue de la conciencia (Menéndez y Pelayo, 1897: 47).

Por su parte, Cernuda, gran admirador de Galdós, se interesa por la novedad de las técnicas que usó el novelista para inspeccionar precisamente esos ocultos pliegues del pensamiento. Alaba la novedad del lenguaje de sus personajes («creó para sus personajes un lenguaje que no tiene precedentes en nuestra literatura» [Cernuda, 1975: 65]) y el «instinto dramático» que posibilita la aparición de los diálogos y monólogos.

---

<sup>72</sup> Aquí se utiliza el término *monólogo* como sinónimo de soliloquio, de tipo teatral y de lenguaje exofásico.

El interés por esta habilidad galdosiana para penetrar en las entrañas del pensamiento ha llevado después a los estudiosos de su obra a investigar no solo sus técnicas como «cronista de acontecimientos», sino también como «cronista de almas», como distingue Dolores Comas de Guembe (1967), autora de un trabajo comparativo entre el monólogo interior de Unamuno y Pérez Galdós.

Lo más interesante de las páginas de Dolores Comas de Guembe (1967) es la clasificación de los monólogos, basada en la de Wolfgang Kayser (1958: 309): monólogos reflexivos, monólogos líricos y monólogos dramáticos. Según indica la estudiosa, predominan los de índole lírica en la obra de nuestro autor. Igualmente reconoce que los monólogos galdosianos «tienen unidad y coherencia [...] y ondulan alrededor de una misma temática», incluso más que los de Unamuno (Comas de Guembe, 1967: 21). Eso le lleva a comentar que la mayoría de los críticos opina que este procedimiento en Galdós es superior al de Joyce. Por el contrario, aduce que esa afirmación es totalmente «discutible», ya que «tanto uno como otro tienen sus aspectos y valores positivos» (1967: 21). Hay que mencionar que también distingue entre los monólogos directos y los indirectos y dedica un apartado a estudiar cómo funciona el tiempo y el espacio en este procedimiento. Y, finalmente, a la hora de concluir su análisis, dilucida la función principal del monólogo interior en ambos escritores: «representar el doble aspecto de la vida humana –la vida interior, simultáneamente, con la vida exterior» (Comas de Guembe, 1967: 89).

Por su parte, Ricardo Gullón (1973), uno de los grandes críticos galdosianos, estudia en un volumen esencial el vehículo de que se valió el novelista para traer a las páginas los procesos mentales y psíquicos, si bien evita tratarlo como «precursor» de lo que llama «monólogo tradicional»<sup>73</sup>.

El monólogo no aparece en las narraciones galdosianas en el estado revuelto, inconexo, propio de *Ulysses*; no compuesto de fragmentos dispersos en la oscuridad con que a veces pugna nuestro pensamiento, pero sí con las complejidades necesarias para mostrar las de la vida y los corazones humanos. Galdós inventa un tipo de monólogo de vasto aliento, en el cual el personaje no cambia precisamente de idea, pero la anima con un movimiento ondulatorio de gran alcance, como de olas que sucesivamente rompen en la playa y siempre van trayendo agua del mismo mar (R. Gullón, 1973: 287-288).

---

<sup>73</sup> Consúltense el apartado 3.2 para ver la distinción entre «monólogo tradicional» y «monólogo polifónico» que hace Andrés-Suárez (2018: 6).

El investigador prosigue el ensayo dando a conocer las diferencias que existen entre el uso del monólogo interior en la novela de Joyce y la galdosiana, aunque esta vez con más profundidad que Comas de Guembe:

no considero menos valiosos los aportes de Galdós, y aún diría que Galdós tenía idea más exacta de la novela y del modo como debía ordenar los componentes de ella. Estéticamente los monólogos galdosianos son preferibles, pues la mano del artista no eliminó nada esencial, ni siquiera necesario, sino lo irrelevante [...] La selección de los componentes quita al monólogo interior de Galdós el aparente desorden [...] de los personajes joycianos, en los cuales hallamos la confusión característica de la multitud de pasiones y preocupación (R. Gullón, 1973: 289-291).

Sobejano (1979) redactó un artículo centrado exclusivamente en el estudio de los monólogos interiores pertenecientes a uno de los personajes secundarios de *Fortunata y Jacinta*: José Moreno-Isla, ya enfermo, justo antes de la hora de su muerte (4ª parte, II, 6): «es su voz misma, en pleno monólogo, el cauce de la ilusión» (Sobejano, 1979: X). Tras transcribir el texto, el investigador resume las cuatro partes de la obra e inicia el análisis. Su opinión es que el interés de Galdós por su personaje le lleva a explorar lo profundo de su conciencia «el autor ha llegado a interesarse por el personaje hasta tal punto que, por un acto de libre voluntad creativa, desea entrar en su conciencia y desvelar el secreto de su vida: no el enigma de Jacinta, sino el de Moreno-Isla» (Sobejano, 1979: X).

Penas Varela (1985) solo trata el tema de pasada, haciendo referencia a la conversación, al diálogo, al soliloquio o al monólogo como «tres modalidades [...] de una larga tradición teatral» (Penas Varela, 1985: 117).

Otro libro fundamental en la bibliografía galdosiana ha sido fruto de la pluma del profesor Stephen Gilman (1985), en cuyo capítulo XI, titulado *el arte de la conciencia*, diseña un itinerario a lo largo de la tradición literaria de la palabra íntima en el que se refiere a varios pasajes de *Fortunata y Jacinta*.

Una contribución más sobre esta cuestión fue la revisión acerca de Pérez Galdós y el canon que realizó Germán Gullón (1990). En aquel conciso trabajo se esclarece cómo el canario se incorporó al canon decimonónico y de qué manera se forjó el propio canon galdosiano, del que destacó tres elementos: primero, su compromiso de hacer un retrato de la realidad; luego, su modernidad gracias a su compromiso realista y a la influencia de la literatura europea; y tercero, su conciencia social. Transcribo un fragmento del segundo elemento aludido, que merece una atención particular para nuestro estado de la cuestión:

el Pérez Galdós novelista con prosapia europea, artífice del novelar, creador de mundos con sutiles rincones, elaborados a base de la ironía, del desdoblamiento de la acción, hechos de monólogos interiores, adquiere su posición gracias a sus innatas dotes para novelar al ser moderno (G. Gullón, 1990: 117).

Si algunos investigadores soslayaron el tema o bien lo desatendieron en algunos aspectos, Beltrán Almería y Varias García (1991) apostaron por hacer un examen esmerado del discurso de los personajes galdosianos en algunas novelas. Su estudio comienza por una descripción de la composición del discurso personal galdosiano; después, anotan las piezas que lo constituyen; más adelante, dedican varios subapartados al *diálogo* («se muestra como el elemento compositivo privilegiado para revelar en toda su intensidad la verdad, el valor supremo galdosiano», p. 519); al *sistema dialogal* («ha de entenderse como una tendencia inserta en la novela del XVIII y del XIX a priorizar y absolutizar una determinada técnica de expresión del personaje», p. 522); al *monólogo* (que es «la técnica de expresión del discurso personal que alcanza una transformación mayor en la novela galdosiana», p. 524); a las *voces duales* («conocidas también bajo el ambiguo e inapropiado epígrafe de estilo o discurso indirecto libre», p.527); y para finalizar, presentan unas consideraciones acerca de la evolución creadora del escritor:

En una primera etapa, desde los comienzos hasta *La familia de León Roch*, el diálogo es la técnica compositiva fundamental y en torno a ella se sitúan un conjunto de voces duales con escaso desarrollo. El monólogo, en cambio, tiene un desarrollo mínimo y queda reducido al soliloquio. En una segunda etapa, desde *La desheredada* hasta *Miau*, el diálogo comparte su papel protagonista con técnicas monologales y duales. Es la plenitud de *La desheredada* o de *Fortunata y Jacinta* (Beltrán Almería y Varias García, 1991: 532-533).

A principios de este siglo, Baquero Escudero (2000) puso de relieve la modernidad de Pérez Galdós en un brevísimo escrito, en el que pondera la cuidada edición de *Miau* que Díez de Revenga hizo para Cátedra. Pasa revista a los puntos fundamentales del análisis que emprende el especialista en Pérez Galdós: descripción de los personajes principales y secundarios, presentación de la acción narrativa, el simbolismo onomástico de los personajes, el espacio y tiempo y los procesos de caricaturización y animalización. En esta misma línea, repara en que la representación del lenguaje de la conciencia es una «importante contribución galdosiana en la evolución de la novela» (Baquero Escudero, 2000: 185).

Es digna de mención la indagación de Schmitz (2003) en el experimentalismo discursivo que lleva a Galdós a incorporar en su narrativa la realidad interior de los personajes. En este caso, el experto trata dos obras: *El amigo Manso* y *Lo prohibido*.

Parte de un marco teórico en el que se plantean varias clasificaciones de Beltrán Almería (1992): las categorías enunciativas que propone para la voz del personaje («la voz citada, el diálogo, la voz referida y la voz narrada»); [Schmitz, 2003: 84]) y para el pensamiento del personaje («el monólogo autocitado, el monólogo autonarrado, el discurso disperso en la narración y la psiconarración»); [Schmitz, 2003: 85]). Luego, se dispone a analizar estas categorías enunciativas en los dos textos susodichos<sup>74</sup>, para desembocar en una síntesis final, donde combina el empeño de representar miméticamente el pensamiento ajeno y la orientación naturalista con las nuevas teorías psicológicas del periodo: «Le era posible a Galdós obsequiar al lector con la posibilidad de investigar hasta las facetas más escondidas de la vida interior humana e invitarle por este medio al mismo tiempo a participar en la construcción de sus textos» (Schmitz, 2003: 93).

Permítaseme hacer hincapié también en las reflexiones que Lissorgues sumó a las que ya hemos desarrollado. En uno de sus trabajos de investigación (2001) el hispanista francés declara que el Realismo se potencia y madura en España gracias a las aportaciones del Naturalismo ultrapirenaico. Con la misma claridad y orden expone los rasgos de la estética realista-naturalista (lenguaje, estilo, pintura del medio ambiente, la materia novelable, la impersonalidad, el efecto y la ilusión de la realidad). En pleno desarrollo de la característica del lenguaje, señala que el Realismo superó la visión clásica de la literatura en cuanto a su representación artística, como demuestra la integración de la conversación corriente y la expresión erótica. En ese contexto, Lissorgues alude al «lenguaje interior», que no es otro sino «el que se plasma en los monólogos y de manera más ambigua en el indirecto libre (que los novelistas de la época no llaman así pero que conocen muy bien, como conocen otros muchos procedimientos)» (Lissorgues, 2001: 62).

Sin lugar a dudas, un estudio pormenorizado de este tipo, cuya lectura merezca la pena, es el que ejecutó Garrido Ardila (2013). Iniciado su trabajo con un preámbulo teórico sobre el monólogo interior –definiciones, rasgos, diferencias con otros procedimientos semejantes, origen e historia de la técnica novelística hasta principios del siglo XX–, el autor, –regresando a las últimas décadas del XIX– se vale de algunas

---

<sup>74</sup> Si los teóricos del estructuralismo plantearon categorías estructurales a la hora de estudiar una obra literaria, Beltrán Almería (1992), volcado con el análisis del discurso narrativo, plantea una serie de categorías que constituyen el enunciado o categorías enunciativas del discurso de la narración, poniendo el enfoque en la voz y el pensamiento del personaje, que es lo más característico de la novela moderna. El catedrático de la Universidad de Zaragoza distingue entre las categorías compositivas («caracterizan la diversidad de los géneros del discurso», [Beltrán Almería, 1992: 49]) y las categorías arquitectónicas («son comunes a diferentes géneros artístico-literarios: el personaje, la heroificación, el humor, el mundo, etc.» [Beltrán Almería, 1992: 50-51]). Recurrirémos a esta fuente de nuevo antes de iniciar nuestro apartado 6.

referencias bibliográficas para dar a conocer los avances logrados en esta materia: G. Gullón (2003) ha sido, al parecer, quien ha escrito más páginas relativas a esta técnica en *La desheredada* (1881); también advierte que el apartado «Pocalipómenos» de *Pepita Jiménez* (1874) puede ser un precedente de esta técnica narrativa. Por otra parte, Santiáñez (1989) y Mayoral (1987) han sido los que han procurado hacer averiguaciones en torno al discurso interior en *Insolación*.

Para acabar de completar su escrito, ofrece un análisis de varios pasajes perteneciente a *Insolación* (1889) de Pardo Bazán; a *Su único hijo* (1891) de Alas; y a *La incógnita* (1889) y *Nazarín* (1895) de Pérez Galdós. Garrido Ardila afirma que este mecanismo técnico de la narrativa alcanza su apogeo en «la literatura modernista», pues es un reflejo de las «inquietudes científicas» del periodo finisecular. De nuevo se observa que, como ya venimos diciendo desde los apartados anteriores, escasean conclusiones relativas al monólogo interior en la etapa premodernista o, en otras palabras, en la fase realista-naturalista de la literatura española porque aquellos «cambios literarios» tuvieron lugar «antes de Joyce en Irlanda, Woolf en Inglaterra y Unamuno en España, y a los casos de Dujardin, Maupassant y Gide, además de Hamsun en Noruega» (2013: 78).

Unos años más tarde, el mismo especialista, Lissorgues, hizo público otro artículo (2014) abordando el mismo tema. Ahora bien, las premisas que planteó no iban enfocadas a la novela de Galdós, sino al campo literario de la época en términos generales. Lissorgues se limitó a hacer referencia a Pardo Bazán y *Clarín* más que al autor de los *Episodios Nacionales*. En cualquier caso, sí hizo alguna que otra observación que nos puede ser provechosa: «Todos los novelistas del gran realismo se plantean, en un momento u otro, el problema de la lengua como expresión de la vida interior»<sup>75</sup> (Lissorgues, 2014: 224).

A todo esto, añadimos el aporte de G. Mella (2015), que versa acerca de la correspondencia epistolar y el monólogo interior en una de las novelas que se integran en la etapa del espiritualismo de Galdós: *Tristana*. Sorprende la equiparación –o, mejor dicho, la confusión– que hace la estudiosa entre los conceptos de *soliloquio* y *monólogo*.

---

<sup>75</sup> Al igual que en otros expertos en la literatura del XIX, Lissorgues (2014:224) relaciona el lenguaje íntimo de los personajes decimonónicos con la poética joyciana y aprovecha para proponer una línea de investigación: «De la novela española del XIX a la obra de Joyce hay un abismo. En cambio, en varios aspectos y particularmente por lo que hace al lenguaje de la afectividad, algunas obras se acercan al arte de Proust. Para dar idea de ello, solo idea, acudiré de nuevo, pero brevemente, a *Clarín*, limitándome a unos cuentos (pero el campo está abierto para más amplia investigación)».

Y en última instancia, no podemos pasar por alto la biografía de Arencibia (2020). Situándose a la altura de la publicación de la novela dialogada *Realidad* (1889), justifica la presencia del monólogo interior debido a los experimentos «formales» que Pérez Galdós realizó, ya alcanzada su madurez literaria, entre el drama y la novela:

Recordemos ahora que el autor había escrito teatro antes que novela, [...]. En este acercamiento entre [la novela y el teatro], mucho ha significado el papel dominante que juega en su novela el diálogo, *in crescendo*: las voces que se autodibujan en primera línea de la narración para introducir al lector en los entresijos de la trama, el paso del diálogo al soliloquio, al monólogo interior y, por fin, al diálogo dramático insertado (Arencibia, 2020: 353).

Vuelve a hacer referencia a la introspección psicológica cuando comenta algunos pasajes de *La desheredada* y *Fortunata y Jacinta*.

A modo de recapitulación, según los galdosistas que han abordado la cuestión del monólogo interior, Galdós hizo uso de este instrumento técnico en su producción literaria a raíz de su disposición a la miscelánea genérica entre el teatro y la novela desde el inicio de su carrera (Cernuda, 1975; Penas Varela, 1985; Arencibia, 2020), para dejar ver la verdad íntima de los personajes que pueblan sus obras cumpliendo con el empeño galdosiano de retratar la realidad con la verdad por encima de todo, y para enfrentar la hipocresía de la sociedad de la Restauración estableciendo un contraste entre lo que los personajes dicen para fuera (el *parecer*) y lo que hablan para dentro (el *ser*). Enlazan el monólogo galdosiano con la poética de Joyce o de Faulkner mostrando sus diferencias (Comas de Guembe, 1967; R. Gullón, 1973), aunque algunos lo consideran precursor (Baquero Escudero, 2000) mientras la gran mayoría no se aventura a afirmarlo claramente. Las novelas que han sido estudiadas en este sentido son las espiritualistas, pues en ellas es donde con más eficacia se concede tanta libertad como independencia como la tienen el creador y el propio lector, en favor de una mayor verosimilitud y humanidad<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Esto explica, en parte, que Galdós, como escritor profesional, meditó bastante su proyecto novelístico en todos los sentidos: a nivel estructural, a nivel humano, a nivel estilístico, a nivel argumental, a nivel histórico, a nivel retórico, etc. El 4 de enero de 1928 salió a la luz una antigua entrevista al maestro de la novela moderna española en *El Sol* (1917-1939), que llevaba por título «Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo», en la que hacía alusión a la enorme importancia que, según él, tenía la *dispositio* en las obras literarias: «Yo sé que mi estilo no parece estilo a muchos que buscan también, buscan otra cosa. Creen que lo mío es fácil. Pero sería demasiada inocencia si yo me entretuviera en esos perfiles con tantas cosas como tengo que contar. Para mí el estilo empieza en el plan» (cit. en Shraibman, 1967: 582; Arencibia, 1996: 11).

## 5.2. El proyecto de las «Novelas españolas contemporáneas»: hacia la modernidad del personaje

Después de las novelas de tesis o tendenciosas que conforman la primera etapa de la narrativa de Pérez Galdós, las «Novelas españolas contemporáneas» (1881-1915)<sup>77</sup> son un conjunto de obras que configuran la «segunda o tercera manera» dentro de la producción galdosiana<sup>78</sup>. Según confesó el propio escritor en sus *Memorias de un desmemoriado* (1915), estas novelas «magistrales» (Krow-Lucal, 1989) fueron fruto de un «trance» (Blanco Aguinaga, 1994-1995): «Hallábame yo por entonces en la plenitud de la fiebre novelesca. [...] Sin acordarme ya de Galicia ni de Portugal, cogí la pluma y con elementos que de antemano había reunido me puse a escribir *Fortunata y Jacinta*» (Galdós, 1915; ed. 2020: 36-57).

Superados los debates nacionales entre liberales y conservadores en las obras de la primera época, el novelista ahora decide atender más los problemas personales y anónimos –«sucesos íntimos y cotidianos» dirá Zambrano (1960, ed. 1989:113)– de la sociedad madrileña sin olvidar los últimos hitos históricos<sup>79</sup>. La clase media y la burguesía serán el centro y motor de sus novelas<sup>80</sup>, una «clase nueva» que estaba en «periodo de gestación y formación» (Correa, 1977: 125).

---

<sup>77</sup> En la actualidad existe un acuerdo entre los galdosistas a la hora de hacer una clasificación de la obra galdosiana. Por un lado, se habla de «novelas de la primera época» –desde *La Fontana de Oro* (1870) hasta *La Familia de León Roch* (1878)–; y, por otra parte, de las «Novelas españolas contemporáneas» –desde *La desheredada* (1881) hasta *La razón de la sinrazón* (1915)–. Sin embargo, hemos de anotar que distinguen varios ciclos dentro del segundo grupo: un primer ciclo lo forman las novelas ubicadas en Madrid –desde *La desheredada* (1881) hasta *Miau* (1888)–; otro lo constituyen *La incógnita* (1889) y *Realidad* (1889); luego tendríamos el ciclo de Torquemada –*Torquemada en la hoguera* (1889), *Torquemada en la cruz* (1893), *Torquemada en el purgatorio* (1894) y *Torquemada y San Pedro* (1895)–; y el ciclo de las novelas espiritualistas –desde *Ángel Guerra* (1890) hasta *Cassandra* (1905)–; y, para concluir, el de las novelas más apegadas al Modernismo y las tendencias finiseculares, como fueron *El caballero encantado* (1909) y *La razón de la sinrazón* (1915).

<sup>78</sup> En carta a Francisco Giner de los Ríos (12-IV-1882), Pérez Galdós informa de la nueva tendencia que ha inaugurado en su obra con la publicación de *La desheredada* (1881). La mayoría de los entendidos la considera la primera gran novela del canario: «yo he querido en esta obra entrar por nuevo camino o inaugurar *mi segunda o tercera manera*, como se dice de los pintores. Puse en ello especial empeño, y desde que concluí el tomo, lo tuve por superior a todo lo que he hecho anteriormente» (Rodríguez Sánchez y Lomask, 2016: 92). El crítico González Serrano, al que ya mencionamos, declaró que Galdós en esta etapa de su novelística «se revela como artista de su tiempo y como literato de virtud y potencia creadoras» (1903: 48).

<sup>79</sup> Para hacer un repaso del contexto histórico de la época de la Restauración veáse a Jover Zamora (1983 y 2000).

<sup>80</sup> En efecto, la novela representa el gran mosaico de la sociedad española (Estévez, 2016), de ahí que *Clarín* las considere «documentos» y «monumentos». Sánchez Cánovas afirma que Galdós pone el foco en «la sociedad y la vida cotidiana de la Restauración y, sobre todo, de la burguesía, la clase iba a liderar la nueva sociedad. Por eso se habla tanto de las ciudades donde residía la burguesía, de su topografía urbana, su ambiente ciudadano y sus personajes más característicos» (Sánchez Cánovas, 2019: 97). Esa esperanza



Toda esta labor la hizo desde la verdad<sup>81</sup>, característica irrenunciable para la poética galdosiana. Así se mantuvo hasta el final de su trayectoria literaria, como apreciamos en el «Prólogo» a *Los condenados* (1895: XII): «Para librarnos de este ambiente malsano que por todas partes nos rodea, es preciso ser sinceros, abrazarnos a la verdad, y tener el valor de arrojar de nosotros nuestras faltas después de reconocidas».

No resulta fácil trazar las grandes líneas que convergen en el personaje de la novela realista-naturalista<sup>82</sup>. Entre las peculiaridades que se le atribuyen, hemos de resaltar el carácter fundamentalmente realista de estos caracteres, alejado de los «hombres abstractos» de la estética clásica y de los «hombres-tipo» que arrastraban la novela costumbrista y el folletín de estirpe romántica<sup>83</sup>. Ahora estos entes de ficción son forjados con personalidades más humanas, que parecen de «carne y hueso» y cuentan con una enorme «densidad» a nivel psicológico (Lissorgues, 2014: 211). Son casos retratados desde la individualidad (Rivas Hernández, 2010: 139) y desde una perspectiva «humana esencial, despojada de ‘disfraces’» (Chicharro Chamorro, 1993).

El héroe y la heroína de estas obras son sujetos problemáticos. Sus valores entablan un conflicto con los valores (sociales) del orden establecido. En gran parte, son individuos que «sin recursos o prestigio aspiran a toda costa a subir de categoría social y gozar de la prosperidad que esta representa, a veces con mérito, a veces sin él» (Ribbans, 2011: 437). En cambio, su acción se verá limitada o enteramente fracasada y eso los llevará a sentirse impotentes frente a la sociedad de la que inevitablemente forman parte y a la que deben amoldarse (Julien Sorel, Maximiliano Rubín).

Siguiendo el tratamiento artístico del Realismo, el narrador describe a los personajes de manera superficial hasta acceder a lo más recóndito de su intimidad,

---

que tiene puesta en el dinamismo que pensaba que iba aportar al país la burguesía liberal va disminuyendo al comprobar su actitud pasiva, olvidando los valores de la revolución de 1868 (Paternáin Peñarubia, 2013).

<sup>81</sup> La verdad es un valor heredado de los románticos, prueba de ello es cómo Mariano José de Larra (1809-1836) dejó ver sus anhelos realistas en uno de sus artículos periodísticos, donde enfatizaba en la necesidad de una literatura verdadera: «No queremos [...] sino esta literatura hija de la experiencia y de la historia y faro, por tanto, de porvenir; estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y propaganda; enseñando verdades a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como debe ser, sino como es, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época del progreso intelectual del siglo» (Larra, 1836: 4).

<sup>82</sup> Ha sido bastante habitual hacer alusión al «personaje contemporáneo» (Álamo-Felices, 2006: 194) a partir de la creación de la novela moderna de costumbres en España.

<sup>83</sup> Románticos y realistas comparten su desdén hacia el orden burgués, la industrialización y el capitalismo del Ochocientos, pero se diferencian en el modo en que enfrentan esa realidad: los primeros se asfixian y optan por encerrarse en su fuero interno; en tanto, los realistas observan y recorren el exterior en busca de respuestas y pueden concluir de manera fatalista (Flaubert) o determinista (Zola) (Oleza, 1976).

contando con lo bueno y lo malo, lo bello y lo feo. Lo físico y lo psíquico, así como lo fisiológico y lo social van unidos en la pintura de la naturaleza humana (Rallo Gruss, 2018). Además, adquieren más libertad e independencia dentro de la narración, rompiendo con el discurso convencional de la tradición narrativa. Se hace partícipe al lector mediante unos mecanismos que median entre el público y el personaje mismo, como: el diálogo, el soliloquio, el estilo indirecto libre y, sobre todo, el monólogo interior. (Gullón, 1980; Gullón, 1990). Así intentaremos observarlo en el capítulo que sigue, en el que nos detendremos en el análisis del monólogo interior en varias obras galdosianas.

## 6. ANÁLISIS DEL MONÓLOGO INTERIOR EN LA OBRA DE GALDÓS

He seleccionado como *corpus* de mi estudio las ocho primeras novelas que constituyen el grupo de las «Novelas españolas contemporáneas» o de la segunda época. Para ser más precisos, son las que fueron apareciendo durante la década dorada de la novela del gran Realismo español, los años ochenta. Si las agrupamos en orden cronológico, quedan de esta forma: *La desheredada* (1881), *El amigo Manso* (1882), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), *Lo prohibido* (1884- 1885), *Fortunata y Jacinta* (1887) y *Miau* (1888)<sup>84</sup>. Todas estas historias, entrelazadas al modo de *La comedia humana* de Balzac, suceden en el epicentro y motor del país, Madrid. Casaldueiro (1974) plantea cuatro periodos en la clasificación de las obras del canario y, concretamente, en el segundo (1881-1892) indica dos subperiodos: el subperíodo naturalista (1881-1885) y el subperíodo del conflicto entre la materia y el espíritu (1886-1892). Las novelas galdosianas que van a ser objeto de nuestro estudio se encuentran a caballo entre los dos.

Antes de comenzar el análisis propiamente dicho de los textos, es conveniente señalar cómo se caracteriza la arquitectura y composición del flujo del pensamiento en el discurso narrativo en estas obras. Según Beltrán Almería (1992: 52), si nos centramos

---

<sup>84</sup> Schraibmann (1967) desarrolló el amplio abanico de diferentes tipos de textos que conforman el conjunto total de la producción galdosiana: «Una ojeada a la lista completa de las obras de Galdós nos revela inmediatamente que don Benito escribió, no solo novelas de diversos y muy diferentes tipos (histórica, epistolar, dialogada, romántica, realista, naturalista, espiritual, fantástica, y pudiéramos seguir añadiendo rúbricas más o menos representativas), sino también obras de teatro, ensayos, cuadros costumbristas, discursos políticos, cuentos, y hasta alguno que otro poema en su juventud canaria, aunque, por suerte, se dio cuenta que la poesía no era su medio favorito» (1967: 577).

en la evolución del discurso personal en la narrativa española, distinguimos varias tendencias o fases perceptivas, calificadas así porque «expresan el tipo de comprensión activa del discurso personal».

La tendencia objeto-analítica es la fase en que se expresa a través de la voz citada, la voz referida, el diálogo, el monólogo narrado y el monólogo citado junto a otras formas de expresión de los actos de pensamiento. Hay una inclinación en esta tendencia a ceder la palabra al personaje, en especial, en los momentos donde se hacen reflexiones en torno a la existencia humana. El autor ubica esta etapa del desarrollo del discurso del personaje desde la aparición del género narrativo hasta Galdós. Luego, encontramos la tendencia verbal-analítica, que aclaro en el párrafo que sigue. En la tendencia particularizadora o mixta el discurso ajeno pierde importancia y el autor ejerce de juez sobre el comportamiento de los personajes. Resisten las técnicas compositivas de la voz citada y el diálogo. Va desde la época del Realismo-naturalismo hasta la etapa noventayochista, en esta última el discurso referido vuelve a cobrar importancia, como sucede con Baroja y Valle-Inclán. Por otra parte, la tendencia objeto-sintética se caracteriza por el objetivismo en el discurso personal, por lo que la narración es neutral. En esta etapa domina el diálogo. Esta fase engloba la novela realista de la época de preguerra civil y la novela social de la posguerra. Después, viene la tendencia verbal-sintética<sup>85</sup>; y la tendencia consonante<sup>86</sup>. El lingüista ruso Voloshinov (1929) fue quien planteó las tres primeras, las que Schimtz (2003) cita como las más útiles para el estudio de la novela finisecular.

Al dedicar este trabajo a la producción galdosiana, nos interesa más la segunda tendencia, la verbal-analítica, que viene a ser la etapa situada en la segunda mitad del siglo XIX y cuyos representantes fueron *Clarín* y Galdós. Ahora las verdades, los fracasos y las obsesiones de los personajes tendrán su hueco en el pensamiento interior. Beltrán Almería constata la presencia de diferentes tipos de monólogos en los textos de Galdós, a través de los cuales «El yo del autor se afirma frente al yo del personaje y los personajes se definen entre sí en la interacción de sus conciencias y de sus vidas» (1992: 63). De entre toda esa tipología, nuestro propósito en este trabajo es hacer exclusivamente un

---

<sup>85</sup> En esta tendencia se combinan los enunciados con elementos del autor con enunciados relativos a la conciencia de los agonistas. Aquí el autor no ocupa un lugar superior a los personajes (como en la tendencia particularista) pero tampoco aboga por el objetivismo. Podemos apreciar esto en la novela de Gómez de la Serna antes de la guerra y de Cela, después de aquella.

<sup>86</sup> Es una miscelánea de la tendencia objeto-sintética y la verbal-sintética, en la que sobresalen la voz citada, el monólogo citado, la voz referida y la psiconarración.

estudio de los monólogos interiores, un componente de la mimesis galdosiana de extraordinaria modernidad y que en este grupo de novelas vive su pleno desarrollo.

La metodología que sigo en el análisis de los fragmentos se guiará por la secuencia siguiente: primero, ubicar el fragmento monologal en el episodio específico de la novela correspondiente e identificar la categoría de monólogo a la que pertenece; describir al personaje que protagoniza el acto de pensamiento; hacer una breve explicación del contenido argumental; exponer las razones que llevan al autor a hacer uso de la técnica en el pasaje concreto; demostrar si el monólogo revela contradicciones con lo que expresa el personaje en los diálogos o bien a lo que la voz narradora expone acerca de él; señalar cómo reacciona el narrador ante el monólogo interior; apuntar cómo se caracteriza el lenguaje y la sintaxis del habla íntima; y, finalmente, concluir anotando qué importancia y repercusiones tiene ese monólogo en relación a la psicología y la trayectoria evolutiva del personaje.

### **6.1. El monólogo interior en *La desheredada* (1881)**

Son dos los monólogos interiores de carácter innegablemente moderno que destacan en *La desheredada*. A este respecto, he examinado aquí el que aparece en el capítulo II, 2, i («Liquidación»)<sup>87</sup>. Se trata de un monólogo interior (autónomo) autorreflexivo<sup>88</sup>, ya que la representación mimética del pensamiento de la protagonista se realiza desde la segunda persona. A veces aparece de forma explícita: «Mira, Isidorita; tu vida social está bastante desarreglada» (301), «Isidorita de Aransis..., pues según tú, no hay más remedio que darte este nombre» (301) y «La Aritmética, hija, no cabe dentro de la jurisdicción de la fantasía» (302). Eso supone que en este pasaje se produce un desdoblamiento del personaje: la conciencia toma la palabra y ejerce de juez del personaje frente al personaje mismo<sup>89</sup>. Por esta razón, saltan a la vista multitud de amonestaciones

---

<sup>87</sup> A partir de las particiones que hace Galdós con frecuencia en los capítulos, y siguiendo la fórmula habitual de la crítica, marco con números romanos en mayúscula la parte de la novela (I, II, III...) y el número del capítulo, mientras que los subapartados de cada capítulo se indicarán con números romanos en minúscula (salvo en las novelas que no los incluyen). En todos los casos se utilizarán las ediciones críticas señaladas en la bibliografía y en la referencia se marcará exclusivamente el número de página de la novela estudiada en ese epígrafe.

<sup>88</sup> El otro monólogo interior del capítulo I, 11 queda recogido en la segunda parte del Anexo I.

<sup>89</sup> Valles Calatrava y Álamo Felices (2002) nos explican el origen de este procedimiento literario: «El tema existe desde las primeras formulaciones griegas –mito de Anfitrión– y se mantiene durante toda la historia literaria, siendo reactivado en el Romanticismo de Jean-Paul y Hoffmann para situarse, desde entonces, sobre todo ligándose a los avances psicoanalíticos, como un tema recurrente de la narrativa contemporánea» (2002: 315).

a la protagonista sobre distintos temas. A diferencia del otro monólogo que al que he aludido en nota, a este lo envuelve una atmósfera todavía más realista y, por ende, más psicológica.

Con la publicación de esta novela en 1881 Pérez Galdós logra la máxima innovación técnica en la narrativa española hasta la fecha, bajo la indiscutible influencia de Zola<sup>90</sup>. Así lo prueban la autonomía de los personajes de esta novela, el estilo indirecto libre y los monólogos interiores, entre otros rasgos. En relación a estos últimos, Montesinos (1980: 25) habla del «buceo psicológico» en los pasajes donde tengan cabida los monólogos interiores.

Isidora Rufete es una joven pobre, huérfana de madre y padre, lectora de novelas folletinescas que cuenta con un aspecto físico distinguido y una imaginación prodigiosa. Es caprichosa, terca, orgullosa y prepotente. Reniega de su condición social humilde y se inventa una nueva identidad que la conecta con el ámbito aristocrático. Su actitud ante el devenir catastrófico de los acontecimientos es casi esquizofrénica, situándose entre los límites de la cordura y la locura. Su empeño en ascender socialmente la convierte en una fanática, pues su deseo es ver realizados sus sueños sea del modo que sea, aunque tenga que tomar por verdad lo que bien sabe que es mentira.

Como vemos en el texto, son varios los temas que perturban la conciencia de la joven protagonista: la lucha de sus pretensiones aristocráticas; la turbulenta historia con Joaquín Pez; las consecuencias de su exagerada generosidad; y las interminables deudas que amenazan su situación económica. Todos ellos afectan la «vida social» y la «vida moral» de la soñadora: los dos ejes en torno a los que gira este pasaje.

Para empezar, la aspirante a ser aristócrata sin ningún mérito propio inicia su meditación a modo de interrogatorio. Deteniéndome en el análisis de la técnica en sí misma, Pérez Galdós inserta este monólogo al comienzo de este episodio porque es su voluntad hacer saber al lector que las preocupaciones íntimas de Isidora; aunque se haya producido un salto temporal, son continuación de la misma «culebrilla del pensamiento» (215) que apreciamos en la primera parte<sup>91</sup>. Focaliza su juicio íntimo en su convulso ritmo de vida, azotado por su alocada imaginación. De hecho, confiesa la tendencia bipolar de

---

<sup>90</sup> *Clarín* en su reseña sobre la novela de 1881 comentaba que «el naturalismo lo ha entendido de otro modo [...]; para Galdós, como para Zola, la mayor miseria del pueblo, de la plebe, para que nos entendamos, es su podredumbre moral, y a lo primero que hay que atender es a salvar su espíritu» (*Clarín*, 1881, ed. 2020: 233).

<sup>91</sup> «El palacio, mi abuela, mi hermano criminal, yo sin botas, yo llena de deudas, y luego aquel, aquel aquel, que ha venido a trastornarme más» (I, 11, [142]).

sus emociones, que están subordinadas al éxito o fracaso de sus ilusiones. A la sazón, insiste en su fantasía de ser la legítima heredera de la Casa de Aransis<sup>92</sup>, si bien se aconseja a sí misma dejar el tema en manos de dos grandes poderes, el tiempo y la justicia. Ahora bien, la conciencia de Isidora no oculta la verdad a su receptora, pues le advierte de que está forjándose una identidad falsa: «y no te atormentes, construyendo en tu espíritu una segunda vida ilusoria y fantástica» (300). A su vez, apunta a la manía que tiene de adelantarse a los acontecimientos y vivirlos como si fueran reales<sup>93</sup>.

Otra cuestión que desestabiliza la vida de la protagonista es su historia de amor con Joaquín Pez; pero, en realidad, se ve atraída por él por su apariencia, maneras y posición social, y no por nada relativo a su personalidad. No pasa por alto que ese caballero fue quien le robó la virginidad y eso es opuesto a la virtud y el buen gusto que los de Aransis esperan de ella: se exhorta a sí misma a sopesar si realmente posee las condiciones que posibilitarían su incorporación a la nobleza.

En tercera instancia, pasamos a examinar otra inquietud que atormenta la paz interior de Isidora. Son los vaivenes de su bolsillo y la indiferencia que muestra en el descontrol de su economía: «Unas veces tienes mucho, otras nada. Lo recibes sin saber de dónde viene; lo sueltas sin saber a dónde va» (302). Al hilo de esto, el repaso certero que se está realizando a sí misma pone en el centro de la diana la falta de previsión y cálculo para justificar su ruina. La voz del interrogatorio elogia su liberalidad, si bien confiesa que hay quienes le han mentido y se han lucrado de su excesiva comprensión, como su amante, Joaquín Pez. Ese caballero amante pasa a ser fanfarrón cuando hace promesas que nunca llegan a cumplirse.

Antes de acabar el acto de pensamiento, surge una voz en segunda persona que se dirige a Isidora con un tono amble y más humano, reclamando que no haya secretos entre ambos. Se trata de la personificación de la conciencia: «confiésalo, que si es un misterio

---

<sup>92</sup> La protagonista acude a misa en el capítulo I, 7 y su pensamiento no deja de maquinarse, desplegándose, en consecuencia, un monólogo interior. En esta meditación confiesa ser lectora de los folletines: «No es caso nuevo ni mucho –decía–. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...!» (171). Las novelas sentimentales o de folletín eran las que dominaban el mercado literario en la época en que Galdós publicó su obra, por eso tratará de parodiar los códigos más manidos de este género novelístico. F. Ynduráin (1970: 56) escribe con respecto a esta cuestión: «El folletín dominaba los gustos de los años en que Galdós iba a comenzar su carrera de novelista, y bien lo hizo notar él mismo [...] hacia el año 1868 ejercían una influencia ‘en el mesócrata, en el artesano y en el obrero las novelas por entregas y folletines de fondo romántico-social’».

<sup>93</sup> Ese don particular de la dama, síntoma de ansiedad, queda expuesto en varios pasajes de la novela, como el que sigue del capítulo I, 5: «No contenta con pensar lo que pasaría al siguiente día, pensó los sucesos del tercer día, y los del otro, y los del mes próximo, y los del año venidero, y los de dos, tres o cuatro años más» (142).

para todo el mundo, no lo es para quien te habla en este momento...» (302). Así, no hay una impersonalidad estricta de parte del narrador, en todo caso una parodia de lo que *Clarín* denominaba «estilo latente».

También me parece interesante destacar el papel del narrador, que abandona supuestamente la escena, según la imparcialidad narrativa del Naturalismo, para dar voz a su personaje y luego irrumpe con fuerte ironía en la frase final, para ejercer indirectamente y desde el silencio de juez moral: «Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indirecto del autor» (302). Su ejercicio de ausencia se compensa con esta irrupción final, que también incorpora el elemento metaficcional («lo escrito vale» [302]), un juicio a su propio quehacer como autor. Igual que Isidora se ha enjuiciado a sí misma, el narrador lo hace con respecto a su experimento, dando por bueno el capítulo.

El lenguaje del monólogo en este caso no corresponde a la sintaxis quebrada de un verdadero monólogo interior, pues la de Rufete construye con orden más o menos lógico su pensamiento, en frases complejas y elaboradas, aunque también deja espacio a expresiones coloquiales, propias del habla íntima: «Ya, ya se conoce tu sistema [...] llega la noche, y para consolarte... das un baile. ¡Qué gracioso!» (301). Otra peculiaridad lingüística que podemos resaltar es la acumulación semántica que se da en este monólogo: «¿conoces tú el equilibrio de sentimiento, el ritmo suave de un vivir templado...?» (300) y «Ten paciencia, no te anticipes a la realidad; no te trabajes interiormente; no saborees con falsificada sensibilidad goces de que están privados tus sentidos» (300). Por estas razones, se trata de un monólogo tradicional o clásico, característico de la primera fase de la (pre)historia de esta técnica literaria y que no llega a explorar la fórmula del flujo de conciencia desde la construcción verbal.

Sin embargo, su función narrativa es de gran importancia: a través de este monólogo conocemos mucho mejor a Isidora y sus verdaderas intenciones; incluso se refleja cómo es consciente de su dificultad para distinguir realidad y ficción («no te atormentes, construyendo en tu espíritu una segunda vida ilusoria y fantástica» [300]), lo que hace coincidir curiosamente con algunas pinceladas que el narrador había dado en el capítulo I, 4 («En aquella segunda vida, Isidora se lo encontraba todo completo, sucesos y personas» [114]) y con la imagen de sí misma que proyecta en sus conversaciones con los demás, como la que mantuvo con la marquesa de Aransis, su supuesta abuela en el episodio I, 16 («juro que soy quien soy y que mi hermano y yo nacimos de doña Virginia de Aransis. Se nos podrá arrebatar lo que es nuestro y hasta nuestro nombre; pero Dios, que conoce nuestro derecho nos defenderá» [266]).

Las obsesiones que expone el discurso mimético de Isidora en el capítulo II, 2, i, conducen inevitablemente a la «Quijote con faldas» -haciendo uso de la nomenclatura de Montero Paulson y Romero Tobar (2009: 18)- a la perdición: ingresa en prisión por falsificación de identidad y se arruina (II, 13). Esto provoca que la de Rufete experimente una crisis de identidad. El desenlace de la novela sorprende con la aparición de una nueva Isidora, la real. Una vez que el personaje se rinde ante la imposibilidad de cumplir sus ilusiones, se muestra tal y como es, una mujer del pueblo llano, sin ningún atisbo de lo que fue su amaneramiento burgués, carente de modales y refinamiento, que utiliza un lenguaje vulgar y chabacano: «Aquella Isidora ya no existe más que en tu imaginación. Esta que ves, ya no conserva de aquella ni siquiera el nombre» (II, 17).

## 6.2. El monólogo interior en *El amigo Manso* (1882)

El siguiente fragmento, ubicado en el capítulo XLI («La pícara se sentó con la espalda a la luz») de *El amigo Manso*, es un monólogo interior de tipo autónomo<sup>94</sup>. Aparte del uso de la primera persona (Bieder, 1986; Brío Carretero, 2009), Schmitz (2000: 1042) anota los tres elementos técnicos de los que se vale el autor para adentrarse en el «mundo interior humano»: la psiconarración, el monólogo autocitado y el monólogo autonarrado. La «observación psicológica» y el «estudio de la realidad espiritual» que se exponen en la reseña de Leopoldo Alas (2020: 251-253) acerca de esta novela, que Kronik (1980) recuperó hace años, manifiesta su tendencia psicológica<sup>95</sup>.

Máximo Manso, el narrador homodiegético, es un hombre de treinta y cinco años. La honestidad, la sencillez, la honradez, la discreción y el esfuerzo son los valores que abandera<sup>96</sup>. Si algún defecto pudiera comentar de este personaje, sería su carácter meditabundo, imaginativo, idealista, lo que implica en muchas ocasiones no tener los pies en la tierra y no captar lo que sucede en su entorno.

Durante el capítulo XLI Manso va exponiendo sus acertadas conjeturas sobre Irene empleando una «confesión interrogatoria y deductiva», pero llega el silencio y el

---

<sup>94</sup> En la segunda parte del Anexo I incluyo otro texto de la misma naturaleza, el prólogo de la obra.

<sup>95</sup> *Clarín* también escribe en este artículo: «en lo más sutil y alambicado de las ideas y los sentimientos, en las aprensiones más escrupulosas que en el pensamiento pueda producir la neurosis, por ejemplo. Puede y debe entrar el artista de la verdad».

<sup>96</sup> Su nombre y apellidos responden a algunos rasgos que ya hemos comentado de su personalidad: Máximo enlaza bien con su presencia en las esferas ideales y su apellido, con su mansedumbre, tranquilidad y sabiduría. Intenta dominar las situaciones por muy complicadas que se le presenten. (Quevedo García, 1989-1990 y 1993).



protagonista inicia una reflexión íntima. Debido a la capacidad persuasiva de la sobrina de García Grande, el narrador-personaje introduce un monólogo interior donde otras deducciones quedan manifiestas en la interioridad, no son exteriorizadas. Al contrario que el ejercicio anterior, el filósofo prefiere no revelar ninguna de estas ideas a su interlocutora, con la que dialoga en su conciencia<sup>97</sup>: «Te veo venir, palomita» (260). Irrumpe en seguida la segunda persona dentro del discurso, haciendo alusión a las secretas intenciones de la joven para que el protagonista actúe de mediador entre ella, Manuel y la carnicera. Sin embargo, se niega rotundamente a aceptar el papel de casamentero. Sabe que Irene tiene miedo de que surjan algunas complicaciones en el compromiso con su futura suegra o con su prometido. Manso no pierde la oportunidad de arremeter contra el oportunismo de Peña, ya que sospecha que podría abandonar a la joven después de conquistarla.

Pese a tener una intención realista, las estructuras sintácticas que constituyen el lenguaje de la interioridad del personaje están lejos del carácter fragmentario propio del monólogo interior polifónico, por lo que es de índole clásica o tradicional. Además, aparece un rasgo propio del monólogo interior: la acumulación semántica («Temes, y lo temes con razón» «¿Con que yo mediador, yo diplomático, yo componedor y casamentero?» [260]). Por otra parte, el narrador homodiegético aclara que estas elucubraciones funcionan como lenguaje endofásico: no son exteriorizadas («Díjelo en espíritu, que es como se dicen ciertas cosas» [260]).

A través de esta forma discursiva apreciamos cómo Máximo está descubriendo a la verdadera Irene («Veo, Irenita, que no pierdes ripio» [260]). En consecuencia, rechaza la propuesta que le ha hecho. La confusión que experimenta sobre la que hasta hace poco había sido su adorada se corresponde con otras reflexiones posteriores: «¿Dónde estaba aquel contento de la propia suerte, de la serenidad y temple de ánimo, la concien\_

---

<sup>97</sup> Desde el prefacio («Yo no existo») queda notificado que esta novela es una reflexión en torno a la construcción del personaje literario y su autonomía en el arte narrativo. Trabajar su individualidad implica también ahondar, descubrir su interior, su psicología, una disciplina que Pérez Galdós aborda en esta novela combinando las teorías clásicas (correspondencia entre el rostro y el alma) y las más innovadoras, que son las que le permiten acceder a lo íntimo (Schmitz, 2000). Todos los caracteres son «seres con entidad propia» (Gullón, 1993b), incluida Irene, a quien el protagonista trata de crear, de moldear, de inventar a su manera –como novelista que es de su propia novela– como una dama culta y racional («mujer del Norte»), según el modelo krausista (Quevedo García, 2009). Como sabemos, el narrador-protagonista descubre a una joven opuesta a la que ha idealizado: no disfruta enseñando ni consultando libros.

Al ser *El amigo Manso* un alegato a favor de la autonomía del personaje y la igualdad entre hombres y mujeres propugnada a partir del *Ideal de la Humanidad* de Sanz del Río (Cruz Leal, 1993), Irene ya no tiene por qué ser «tábula rasa», ni imagen y semejanza de nadie: es un personaje femenino independiente (Gómez-Martínez, 1983: 59).

cia pura [...]?, ¿dónde aquel reposo y los maravillosos equilibrios de mujer del Norte que en ella vi, y por cuyas calidades, así como por otras, se me antojó la más perfecta criatura de cuantahabía yo visto sobre la tierra?» (269). Por todo esto inferimos que el sabio profesor, sometido al estudio de las ideas filosóficas, ha sido torpe al observar la realidad y aplicarsus teorías. Irene tiene gusto burgués y aspiraciones mundanas.

En lo concerniente a *El amigo Manso*, el protagonista manifiesta en el fragmento analizado que no quiere ser ni «mediador» ni «casamentero». Sin embargo, aquel acto de pensamiento resulta de lo más irónico, ya que acaba desempeñando ese papel, porque ese y no otro es la finalidad del filósofo krausista: la fraternidad universal. Si anteriormente el protagonista ignora lo que realmente sucede, en los capítulos que siguen adopta una actitud práctica, alejada de idealismos. Al comprobar el gusto burgués de su amada Irene, antítesis de la mujer-razón que había inventado («aquellas prendas estaban en mis libros; producto fueron de [...] aquel funesto don de apreciar arquetipos y no personas», [cap. XLII]) y los sólidos sentimientos de Manolito Peña («No me quedaba duda de la rectitud de su corazón», [cap. XLIV]), decide interceder por los enamorados y consigue que doña Javiera les conceda permiso para casarse (cap. XLVI). Cumplida su misión en la novelita de amor, también finaliza la novela idealista del catedrático: «ha llegado la hora de mi desaparición de entre los vivos. He dado mi fruto y estoy de más» (cap. L).

*El amigo Manso* no es solo una reflexión relativa a la construcción y existencia autónoma del personaje literario, también viene a ser una advertencia de Galdós sobre la decadencia del pensamiento krausista.

### 6.3. El monólogo interior en *Tormento* (1884)

Presentamos un fragmento monologal de Amparo que forma parte del capítulo XIV de *Tormento*, «un folletín realista»<sup>98</sup> (Montesinos, 1984: 95) —aunque también son dignas de mención las últimas reflexiones íntimas de Agustín Caballero en esta novela

---

<sup>98</sup> Andreu (1980), Gold (1985), Padilla Mangas (2002), Szmétan (2002) y Vázquez Fernández (2009) han examinado el parentesco de Pérez Galdós con la literatura folletinesca y todos coinciden en la influencia cervantina sobre la obra galdosiana, pues el canario hizo lo que el literato manchego con los libros de caballería: parodiar el folletín. Entre los muchos tópicos de este tipo de literatura, destaca la creación de un arquetipo femenino: la mujer virtuosa que venía a ser una dama pobre, huérfana y afligida (Brooks, 1976). En esta novela Galdós, consciente de lo inverosímil que resulta esta idealización, rompe el arquetipo que esta literatura había difundido entre el público y apuesta por crear a mujeres de carne y hueso. En efecto, Amparo no es un arquetipo ni de lejos, es un personaje realista: no es virgen ni está libre de culpa.

(v. Anexo I)<sup>99</sup>—. Se trata de un monólogo interior autónomo al hacer uso de la primera persona.

La protagonista del fragmento (y también de la novela) es la mayor de las hermanas Sánchez Emperador. Huérfana de padre y madre, es una mujer reservada y humilde que sirve en casa de los Bringas. Se siente responsable de que su hermana, Refugio, tenga un trabajo decente. Si algo agita su interior, es el vínculo amoroso con el cura Pedro Polo, una historia que ha de ser silenciada para evitar su deshonra.

La heroína se refugia en la religión y comparte el secreto en confesión con un sacerdote, considerando que la historia con Polo es una falta pecaminosa que la deshonra. Es dar aquel paso y sentirse de inmediato segura, con suficiente vigor para decírselo a Agustín, lo que hasta entonces le parecía imposible. La voz narradora, antes de emprender el distanciamiento que le permite dejar paso al contenido psíquico, detalla la buena disposición que tiene la protagonista: «Al regresar a casa midió las fuerzas que le habían nacido y se asombró de lo grandes que eran» (216)<sup>100</sup>. Acto seguido, se produce la irrupción de la conciencia de la Sánchez Emperador.

Las primeras líneas de su pensamiento revelan que se siente impulsada a declarar a su enamorado aquello que ha ocultado en nombre de su honra: «Ahora sí que lo digo -pensaba-; ahora sí. No me faltan palabras, como no me falta valor» (216).

A posteriori, como si fuera una actriz, ensaya lo que imagina podría ser el diálogo entre los dos. En esas palabras imaginarias le hace saber que acudió a confesar por haber cometido una grave infracción moral: «Veamos; empiezo así: ‘¡¡Hoy me confesé!!!’ [...] Le diré: ‘Tenía un gran pecado’» (216). No dejan de ser relevantes la función de los

---

<sup>99</sup> Se trata de una novela originalísima por la presencia de un discurso narrativo polifónico y heterogéneo. De hecho, la narración (caps. II-XL) está enmarcada por dos pasajes dialogados (caps. I y XLI), el primero (la conversación entre Centeno e Ido) funciona como prólogo y el último capítulo (el diálogo final de los Bringas). Al hilo de esta influencia del arte dramático sobre esta obra, no hemos de pasar por alto, en concordancia con Cluff (1974-1975) y Rodríguez (1986: 517), «el engaño y el disfraz con que se abre y se cierra». Por ello, los diferentes especialistas han tratado la función teatral y simbólica de la onomástica de los personajes. Son tres los nombres de Amparo, tres máscaras, tres papeles distintos que la joven interpreta: *Amparo*, *Tormento* y *La Emperadora*. *Amparo* es la criada apocada de la casa de los Bringas; *Tormento* se corresponde con la amante de Polo; y *La Emperadora*, la prometida de Caballero (Andreu, 1980; Szmetan, 2002 y González Aguilera, 2018). Irónicamente son también tres los narradores en el texto: el narrador-testigo, el narrador de la novela folletinesca (Ido del Sagrario) y el narrador omnisciente. El último es el que transcribe los pensamientos de los personajes a través del estilo indirecto libre y el monólogo interior (Gullón, 1976; Zavala, 1992).

<sup>100</sup> Son varias las investigaciones que se han pronunciado acerca de esta técnica narrativa en *Tormento*. Vázquez Fernández (2009) es de la opinión de que la presencia de este procedimiento novelístico que estudiamos tiene que ver con la teatralidad de la obra. Ahora bien, Rodríguez Puy (2014: 27) entiende el monólogo interior como un mecanismo que el autor utiliza para hacer indagaciones psicológicas de los personajes: «son el principal medio para acceder a su interioridad, ya que expresan lo que dicen, y en ocasiones lo que piensan».

verbos *dicendi* como fórmulas teatrales que introducen el discurso imaginario: «Veamos; empiezo así» (216) y «Le diré» (216). Además, inventa una posible reacción del indiano en este acto de preparación retórica de Amparo: «¿Cuál es? ¿Lo puedo saber yo?» (216). A esto último agrega una réplica suya. Da a conocer que hasta que no manifieste el desliz no se ve capacitada de contraer matrimonio: «‘No solo puedes sino que debes saberlo, pues antes de que lo sepas, no debo pensar en casarme’» (216).

Justo después de establecer estos términos, empleando un lenguaje más coloquial, piensa que este discurso le es útil para transmitir lo que siente a su prometido, tal y como lo había hecho anteriormente en la iglesia. De esta forma, hace uso de la acumulación de significado, una característica del habla íntima: «Palabras tras palabra, va saliendo, va saliendo la cosa como salió en el confesionario» (216). Asimismo, el lenguaje de la interioridad de Amparo no se traduce en una sintaxis truncada, inacabada, por lo que seguimos en la línea del monólogo clásico o tradicional, si bien sigue la secuencia de características lingüísticas del registro coloquial, adecuadas al acto introspectivo con multitud de fórmulas y expresiones que potencian las pretensiones del personaje: «Ahora sí que se lo digo [...], ahora sí» y «Palabra tras palabra, va saliendo la cosa como salió del confesionario» (216). Al ir terminando expresa el requisito indispensable que propondría al primo de su padrino en el caso de que siguiese interesado en casarse con ella: se marcharían lejos de España.

Tormento muere en esta reflexión íntima de Amparo, ya que por primera vez ejercita, aunque sea en su imaginación, un hipotético diálogo, y empieza, por tanto, a enfrentarse a los miedos que entorpecen su capacidad lingüística. En una ocasión el narrador aporta datos interesantes al respecto: «Pensó, primero, que necesitaba muchas, muchas palabras; estar hablando todo un día... Imaginé después que valía más decirlo en pocas. Pero, ¿cuáles serían estas pocas palabras?» (205). Son precisamente esos temores los que justifican la presencia del discurso íntimo del personaje en este pasaje de la novela. Su miedo a que Agustín sepa la verdad, a que su hermana cometa alguna imprudencia y a la mala reacción de los Bringas, la ponen contra las cuerdas ponderando la inestabilidad de sus ebulliciones mentales.

Esta meditación contrasta con los diálogos que la prima lejana de Rosalía Bringas sostiene con su prometido indiano, en los que no se muestra participativa en absoluto y rehúye el tema que tanto la aflige: «—Cuéntame algo de tu niñez, de tu vida pasada. Cuéntame algo [...] —Antes de pasar adelante... —¿Qué? —Digo que...nada...Es que me acordaba de cuando murió mi pobre padre» (208).

Esta transcripción de lo que ocupa la conciencia de la Emperadora confirma al lector los continuos fracasos del personaje en el conflicto con la comunicación que solo se acaba resolviendo al final de la obra. Mientras tanto, el desahogo con el sacerdote arma de coraje a Amparo, pero aquel vigor desaparece pronto y no tiene ningún efecto. Agustín la visita en varias ocasiones y no suelta prenda. Nuevamente se amedrenta en su intento de compartir el secreto con él: «Primero me degüellan, yo me muero, pero callo» (cap. XXIII, 208) y «Que se lo he de decir es indudable [...] Hay que discurrir con calma los términos con que lo he de contar» (cap. XXV, 221). El monólogo interior no consigue convertirse en diálogo. Su cobardía la sume en una intensa desesperación y, al no ver más alternativas, planea suicidarse, si bien aquel acto no llega a buen puerto. De esta forma, no será hasta el final de la obra cuando tenga lugar la verdadera confesión, la exteriorización lingüística del contenido oculto que reposa en la psique de la Emperadora. En el momento decisivo Caballero la escucha «como los curas que están en el confesionario»: «la confesión se salía de la boca, libre, fluida, sin tropiezo, con pedazos del alma, toda verdad y sentimiento» (cap. XXXIX, 344). Sincerados los dos, deciden marcharse juntos a Burdeos.

#### **6.4. El monólogo interior en *La de Bringas* (1884)**

En *La de Bringas* todos los monólogos interiores que he detectado son reflexiones que dejan ver la interioridad de Rosalía Pipaón de la Barca, la protagonista de la novela. El texto trabajado es del capítulo XVII y es un monólogo interior autónomo.

Rosalía está casada con Francisco Bringas, un funcionario de la corona, y tiene tres hijos: Paquito, Alfonsito e Isabelita. Insatisfecha en el amor y encarcelada en el matrimonio, se complace buscando influencias y amistades entre lo más destacado de su clase. Los regalos de su primo Agustín Caballero y otras malas junteras desarrollan una manía compulsiva por comprar telas lujosas para sus vestidos. Manuel Pez, su galanteador, juega un papel relevante en el proceso de su liberación doméstica. Enlazando con esto, el empleo de la técnica que nos ocupa en esta novela no solo colabora en la construcción de un personaje literario alejado del dominio del narrador, sino también a nivel argumental en la creación de un personaje literario autónomo. A este respecto, Galdós concede una emancipación al personaje femenino cuando en realidad las mujeres no podían acceder a esas condiciones.

Poco antes de empezar el monólogo interior el narrador se distancia de la diegésis, cumpliendo con los preceptos relativos a la rigurosidad de Zola en el relato, no sin antes describir la práctica mental de la de Bringas en la intimidad del Camón, el único lugar donde su marido no le molesta, donde deja volar su mente: «se iba por esos mundos, ejercitando el derecho de revisión y rectificación de las cosas sociales, concediendo en el reino de la mente a todos los que se creen fuera de lugar o mal apareados» (132). La voz narradora no vuelve a retomar el hilo de la historia hasta que finaliza la intervención de la protagonista. Justo después, Rosalía alaba a don Manuel Pez, patriarca de la familia pisciforme: «Ese Pez sí que es un hombre», al contrario que su marido<sup>101</sup>. La de Bringas es de la opinión de que cualquier dama, siendo esposa de Manuel Pez, podría presumir de su rango desfilando con todos los vestidos elegantes que quisiera. Por ese motivo, lamenta que la vida haya actuado de una forma muy diferente, dándoles a unos cónyuges que no merecen.

La alternancia de la reflexión íntima de la Pipaón de la Barca («¡si yo tuviera a mi lado un sujeto semejante...!» [133]) con los fingidos diálogos con Pez («¿cómo habías de consentir que saliera a la calle hecha un adefesio para ponerte en ridículo?» [133]), consigo misma («Para tal hombre, una mujer de principios, de mucha labia, señora de finísimos modales, y que supiera honrar a su marido honrándose a sí propia; que supiera darle lucimiento luciéndose ella misma» [133]) y con su marido («Aprende, tú, bobo» [133]) en este monólogo interior ha de entenderse como varias formas de argumentar lo mismo y justificar en los cuatro planos de dicción las razones que van preparando su coartada para el adulterio.

Aunque apreciamos múltiples reticencias («le tocó esa mula rezona de Carolina...»), «De veras...» [133]), el habla íntima de Rosalía sigue el esquema realista de una sintaxis acabada de un monólogo tradicional o clásico. Eso no impide la presencia

---

<sup>101</sup> El narrador muestra al «ratoncito Pérez» (219) como un personaje vinculado al ámbito privado y doméstico, no atiende a su esposa, tiene una actitud pasiva, sin iniciativa ni ambiciones políticas de ningún tipo. A fin de cuentas, desempeña el papel que según el código moral burgués debía cumplir su mujer. Una prueba de ello, es el estudio que Cuzovic-Severn (2017) realiza en cuanto a la inversión sexual en los personajes. Por eso el narrador insiste en el carácter afeminado de Francisco Bringas. Delgado (1995: 36) advierte de que es un plan para justificar por qué tanto Pez como el narrador-testigo «traicionan su amistad y su confianza al mantener relaciones adúlteras» con Rosalía. Una prueba de todo esto son alusiones directas a la *androgenización* de Rosalía y, por tanto, a la parodia del ángel del hogar: «Mira, hasta ahora no se ha hecho en la casa más voluntad que la mía. Has sido una esclava. De hoy en adelante no se hará más que tu voluntad. El esclavo seré yo» (cap. XXXI, [210]).

La categorización *ángel del hogar/mujer caída* se promueve desde manuales de conducta y novelas de la época redactados por damas, como, por ejemplo, fueron las obras de Pilar Sinués (1835-1893) o Faustina Sáez de Melgar (1834-1895).

de algún que otro coloquialismo dentro de su discurso, como se observa en las aglutinaciones léxicas que siguen: «poca-cosa», «pisa-hormiguas» (133). Por si fuera poco, también aparece otro rasgo lingüístico como es la acumulación semántica al inicio de este monólogo: «podría lucir cualquier mujer de entendimiento, de buena presencia, de aristocrático porte» (132).

Con todo esto queda esclarecida el ansia de liberación de Rosalía.

Por su parte, el narrador-testigo de *La de Bringas* continúa dando detalles sobre la preferencia que Rosalía tiene con el más galán de los caballeros. La franqueza y, más tarde, las galanterías del uno con la otra son cada vez más explícitos, sobre todo, cuando *Thiers* se queda ciego y no puede ejercer la «soberanía» bringüística (cap. XXV, [180]). Don Manuel se desahoga con la dama al contarle lo irritante que le resulta la beatería de su mujer (cap. XXVIII). Análogamente Rosalía estalla también contra su esposo: «Maldito cominero, ¿cuánto te probaré yo que no me mereces?» (cap. XXXIII, [219]).

En el itinerario del personaje de Rosalía Bringas comprobamos que pasa de ser una esposa burguesa convencional (*ángel del hogar*) a ser una mujer inconformista, rebelde (*mujer caída*) al comprender los códigos que vertebran la sociedad contemporánea y las posibilidades que ofrecen: la posesión del capital es sinónimo de libertad. Antes que pecado o adulterio su pasión, más bien, su obsesión *trapística*, viene a ser una necesidad que la dama sacia a través del comercio con su cuerpo, sometiéndolo a las leyes de la oferta y la demanda. Se vende para comprar su independencia y viceversa. Ese es el laberinto, el cenotafio, el caos del que ni Rosalía ni ninguna mujer de su época (seade la clase social que fuere) puede escapar sin pagar un precio.

### **6.5. El monólogo interior en *Lo prohibido* (1884-1885)**

El siguiente texto elegido es un monólogo interior autónomo del capítulo II, 17, i de *Lo prohibido*, donde Whiston (1990: 203) asegura que Pérez Galdós alcanza «la cumbre del arte psicológico» en este relato autobiográfico. Esto supone una excepción en la narrativa realista-naturalista imperante, pues viola la imparcialidad zolesca vertiendo reflexiones críticas y descubriéndose a sí mismo (Lakdari, 2001)<sup>102</sup>.

---

<sup>102</sup> A propósito de esto, Rodríguez y Rodríguez (1983: 54) se centran en lo paródico que resulta los nombres que reciben los distintos personajes, pongo por caso: Bueno de Guzmán relata maldades.

Bueno de Guzmán es el narrador-protagonista. Soltero, instruido e irreverente, disfruta cautivando a las mujeres que le son vedadas por cuestiones morales, como ocurre con sus primas. Tras los últimos acontecimientos con su prima Eloísa, el autor hace uso de la forma discursiva del monólogo interior sometiendo a un examen de conciencia de lo más particular al personaje protagonista para justificar al lector por qué motivos ha decidido la ruptura con Eloísa, condenándola al adulterio y a la deshonra.

Antes de empezar su autoanálisis, adentrándose en lo más recóndito de sí mismo, el narrador autobiográfico hace una referencia metaliteraria. Recordemos que el sujeto cuenta su historia, entrando en detalles en el proceso de escritura de las *Memorias*, con todas las consecuencias: «La ingenuidad guía mi pluma y nada he de decir contrario a ella, aunque me favorezca poco» (368). Siendo honesto con el lector, se avergüenza de sus fechorías. Aunque no tendría en cuenta los gastos de Eloísa, era un hombre tan despreciable como aquella. Como comprobamos, el protagonista revela sus erradas acciones, pero no tiene voluntad de cambiar: «Así lo reconocí, aunque sin propósito de enmienda» (368).

Su prima Eloísa no pierde el tiempo y, después del fallecimiento de su esposo, Carrillo, y la fría distancia que media entre ambos, busca a otros hombres que puedan saciar sus necesidades económicas<sup>103</sup>. Por eso Bueno de Guzmán admite que es la última persona que podría juzgarla: «¡Está bueno [...] que le exija virtudes que estoy lejos de tener...!» (368). De hecho, comenta que sus injustas exigencias responden a la imagen ideal de la mujer que propugna el patriarcado. Por otra parte, reconoce que, al interferir en su matrimonio con Carrillo y, por tanto, deshonrarla, su obligación habría de ser casarse con ella y continuar su relación amorosa: «Aquí lo natural y lógico sería que yo siguiera queriéndola como la quise» (369).

De aquí en adelante, el discurso íntimo se dirige a la joven en segunda persona, entablando un diálogo imaginario y convirtiéndola en destinataria de sus palabras. Ese giro final en el monólogo le permite explicar mejor el cambio de sus sentimientos por su prima, muy distintos a los que le despertó al principio de la obra. Igual que le ha perdonado con franqueza el menoscabo de su fortuna, está decidido a no gastar ningún duro más en las cursilerías de aquella: «has de cambiar de vida de la noche a la mañana, porque yo lo mando, porque así debe ser, porque no quiero gastar dinero». Por su parte,

---

<sup>103</sup> Se menciona las fugas de Fúcar (cap. II, 21) y el marqués de Flandes (cap. II, 24). Además, se alude al amancebamiento de Eloísa con Sánchez Botín (cap. II, 25), quien fue amante de Isidora Rufete en *La desheredada*.



quiere enterrar el amor que siente por Eloísa. Renuncia a ella: «en el fondo de mi alma te desprecio» (369).

No hemos de pasar por alto que el lenguaje de esta práctica literaria sigue la línea de una sintaxis cuidada, donde apreciamos en una ocasión el rasgo de la acumulación de significado: «Esto es lo humanitario, lo digno, lo decente» (369). Por tanto, se trata de otro monólogo de índole tradicional, clásica.

Si hacemos un esfuerzo de penetración psicológica en José María, teniendo en consideración que en sus *Memorias* narra que hereda de su padre la tara familiar («Desde niño padecía yo ciertos achaquillos de hipocondría, desórdenes nerviosos», cap. I, 1, ii [135]) y el gusto por las faldas («Mi padre era un hombre de pasiones caprichosas», cap. I, 5, ii [200]), considero vital señalar que el episodio trágico en que muere su prometida gibraltareña podría ser la causa primera de sus perversas inclinaciones.

En cuanto a *Lo prohibido*, los críticos (Sobejano, 1969; Prado Escobar, 1993) que defienden que la configuración psíquica de Bueno de Guzmán es una anticipación de lo que será la de Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta* aciertan, pues, como vemos, se revela como una figura donjuanesca. Poco después de romper con Eloísa, empieza a fijarse en otra prima, Camila, que con su resistencia lo coloca al borde de la locura (caps. II, 19 y II, 23). Igualmente sucede con María Juana, quien solo quiere cambiar el modo de proceder de su pariente y ennoviarlo con una de las hijas de un conocido, Isidoro Barragán (cap. II, 21).

## 6.6. El monólogo interior en *Fortunata y Jacinta* (1887)

Presentamos un monólogo interior de tipo autónomo o autobiográfico perteneciente al episodio IV, 6 («Final») de *Fortunata y Jacinta*<sup>104</sup>.

Si bien son innumerables los personajes que viven y se entrecruzan en este «mundo novelesco» (Montesinos, 1980: 203) y en este «trozo de vida» (Gullón, 1974: 101), es indiscutible que la protagonista sea Fortunata, una «joven madrileña del pueblo» (I, 3, iv). A falta de educación y modales tiene un temperamento impulsivo a la par que habla la jerga popular madrileña. Consciente del abismo social que la separa de su rival

---

<sup>104</sup> También he añadido al Anexo I de mi estudio monográfico otro pasaje determinante en esta obra, el monólogo de la «*idea blanca*» y otro de Maximiliano Rubín.

amorosa, Jacinta, trata de imitar sus maneras y se compara con ella constantemente. Nunca renuncia al amor de Juanito.

Fortunata acaba de dar a luz al pequeño Juan Evaristo Segismundo, el *Pituso II*. En este contexto el narrador introduce el monólogo interior contando que la esposa de Maxi Rubín iba acostumbrándose a hablar con su bebé, pero «algo había que no se atrevía a manifestar, por no tener la seguridad de ser bien comprendida. [...] Y como le era forzoso echar fuera aquellas ideas, porque no le cabían en la mente y se le rebosaban, tenía que decírselas a sí misma para no ahogarse» (691). En consecuencia, lo verbaliza en su mente. Galdós está en este caso, como en otros monólogos, señalando los límites del diálogo como fórmula para presentar a sus personajes. Si el narrador debe, según el Naturalismo, echarse a un lado, son los personajes quienes se expresan a sí mismos, pero muchas veces la forma habitual del diálogo solo trasparenta su ser social (el *parecer*), no su ser psicológico (el *ser*). Galdós distingue entre ambos: no somos hacia fuera, socialmente, lo mismo que para dentro, íntimamente. Esa cesura entre ambos *yos* se marca en los monólogos y demuestra la tensión en la que conviven distintos aspectos de la personalidad. La conciencia, que tanto interesa a Galdós, es solo accesible en esa voz solitaria.

En vista de lo sucedido, la que Nicolás Rubín había calificado de «mujer corrompida» se siente satisfecha y presume de que su posición no tiene parangón con ninguna otra mujer, ni siquiera con su antagonista. Por lo que leemos, es consciente de que la hija de los Cordero, al contrario que sus hermanas, es estéril. Ha sido incapaz de proporcionar un heredero a los Santa Cruz. Ahora bien, ella sí ha podido ofrecer ese servicio a la familia y se enorgullece de ello: «Yo soy madre del único hijo de la casa, madre soy, bien claro está, y no hay más nieto de don Baldomero que este rey del mundo que yo tengo» (691). Aquí comprobamos cómo el discurso personal recalca la maternidad, tan lograda como deseada por las dos mujeres que protagonizan la obra: «Yo soy madre» y «madre soy»<sup>105</sup> (691).

Fortunata sabe que, aunque el pequeño sea la viva imagen del padre, existe el riesgo de que el *Pituso II* no sea reconocido. Temerosa, arremete contra las «leyes» que

---

<sup>105</sup> La maternidad y la sucesión van a ser «principio temático» y «motor de la narrativa» (Ferrando Valero, 2015: 81). Si Juanito es una parodia del mito donjuanesco y Evaristo Feijoo, una parodia de Santa Cruz, la trama de Mauricia *la dura* y su hija, Adoración, es un antecedente grotesco de lo que sucede finalmente con Fortunata y su hijo: Jacinta lo adoptará. Las dos anteriores van a ser las dos grandes perdedoras de la novela, «desarraigadas de la posición que les correspondía por su clase y su pobreza, inarmónicas en su medio» (Arencibia, 2010: 145), aunque Jacinta también fracasa: no se queda embarazada.

no son sino las leyes humanas y sociales (la familia, el matrimonio, el rango social), que son los únicos recursos de los que se podrían valer los Santa Cruz para renunciar a la criatura: «¿Habrà quién me lo niegue? Yo no tengo culpa de que ponga esto o lo otro» (691). Porello, adoptando un discurso revolucionario, desprecia los principios en los que se asienta el *status quo*; y, en contraste, señala que la «verdadera ley» viene dada «por la sangre» (con clara referencia cervantina a la novela ejemplar *La fuerza de la sangre*) y «por la Naturaleza»<sup>106</sup> (691). Estos preceptos, a su juicio, verdaderos, son los que le han permitido arrebatarse «a la mona del Cielo el puesto que ella me había quitado a mí». Si Fortunata había idealizado a Jacinta a lo largo de la novela equiparándola con un ángel, con una criatura celestial, por estar casada con Juanito y por su benevolencia, ahora es la elegida, la que ocupa ese puesto, el verdadero ángel.

Al instante, el acto de pensamiento pasa de la posible reacción de Jacinta y se detiene en la que Juanito, el padre indiscutible del niño, pueda tener, confiando en que su amante estime al hijo. En seguida, Fortunata aborda de qué manera afrontaría doña Bárbara, la madre de su amante, estas inesperadas noticias. Llena de esperanza, cree que lo aceptará.

Después de dar rienda suelta a su conciencia y su imaginación repasando cómo podría responder al nacimiento de su hijo el círculo de personas más cercanas a Juanito, asume que nunca se integrará en esa familia. Nunca pertenecerá a la alta burguesía, pues sus (las de ella) maneras son vulgares, del cuarto estado. Realmente su única aspiración es que su hazaña (el parto) sea reconocida. De esta manera, se confiesa a sí misma que aquel deseo de tener reconocimiento lo ha ido madurando en su interior desde hace tiempo. Por añadidura, alega que carece de intereses económicos, su voluntad es que su condición maternal, privativa para Jacinta, sea admitida formalmente.

También tiene claro cuál es su objetivo al querer figurar como madre del «único heredero» de la familia de comerciantes matritenses: al tener un hijo de Juan Santa Cruz

---

<sup>106</sup> Desde el monólogo con la custodia en las Micaelas («la idea blanca») y la influencia celestinesca de Mauricia («Vete arrepintiéndote de todo, menos de querer a quien te sale de entre ti, que esto no es, como quien dice, pecado», III, 6, ii, [389]), Fortunata tiene una idea fija («la pícaro idea») que comparte con Guillermina Pacheco en una de sus entrevistas («Esposa que no tiene hijos, no es tal esposa», III, 7, ii, [464]) y ahora la rescata en este pasaje que analizamos: es la esposa legítima de Juanito Santa Cruz por las leyes de la naturaleza, por haber tenido un hijo (Gilman, 1966; Fernández García, 2019; Ribbans, 1977b; Goldman y Villagrà, 1992). Al margen del discurso ideológico de la burguesía, Fortunata, el ángel subvertido, crea una «nueva sociedad y un nuevo código moral» (Jiménez Gómez, 2015: 80) basado en la naturaleza, un discurso anarquista que ha ido construyendo a partir de otros personajes (Rodríguez Puértolas, 1975). Recordemos la concepción liberal del amor que tenía el ya caduco Evaristo Feijoó: «Lo que llaman infidelidad no es más que el fuero de la naturaleza que quiere imponerse contra el despotismo social» (III, 4, v, [317]).

se siente y convierte en madre del nieto de doña Bárbara; por tanto, en suegra de esta; y en la esposa legítima de Juanito en contra de las leyes humanas y divinas, pero conforme a los principios de la fuerza de la sangre y de la naturaleza humana.

Ser la madre del único hijo de Santa Cruz la hace sentir en igualdad de condiciones, o más bien, superior a su envidiada Jacinta por primera vez. Pero también afloran sus miedos, teme que le arrebaten a su recién nacido. La malcasada con Rubín entona un cántico de revolución contra el orden burgués para sus adentros, al ser consciente de que ha quebrantado las leyes, valores y principios a los que se ciñe la burguesía madrileña. Una muestra de las hipócritas apariencias de esta clase social es el fracaso del matrimonio como contrato social, un acuerdo que no asegura el amor sincero, la lealtad basada en sentimientos mutuos. Al no poder acceder al contrato matrimonial con el *Delfín*, la *Pitusa* quiere que se le haga un contrato de maternidad.

El lenguaje de Fortunata es coloquial también en el monólogo («Pues él, ¡digo!, cuando lo sepa, ¿qué hará?, ¿qué pensará? ¡No acabo de cavilar en esto, Dios mío! Él será un pillito, y un ingrato; pero lo que es a su nene le tiene que querer. Como que se volverá loco con él» [692]), y así como su manera de hablar, éste también trasparenta su modo de ser, falto de rencor y tendente a las exaltaciones: «¡Cristo! ¡Pues digo, si doña Bárbara le viera...! Y le verá, toma, le verá... Como hay Dios, que se vuelve loca. ¡Qué contenta estoy, Señor, qué contenta!» (692). En este sentido, apreciamos una acumulación de significado en algunas partes del pasaje («Yo soy madre del único *hijo de la casa*, madre soy» [691] «yo lo que quiero es que conste, que conste» [692]).

En este caso son llamativas las similitudes entre la voz de Fortunata, su ilusión, y la manera en la que el narrador retoma el episodio al terminar de hablar consigo misma: «Quedábase muy convencida después de sentar estas arrogantes afirmaciones, y la satisfacción le producía tal contento, que se ponía a cantar en voz baja, arrullando a su hijo; y cuando este se dormía, continuaba rezongando como la pájara en el nido. El gozo, algunas noches, no la dejaba dormir, y se pasaba largas horas jugando con su idea ya realizada [...]» (692). Ese contagio del personaje con el narrador es cuanto más revelador por su novedad dentro de la obra, puesto que en otros pasajes de esta naturaleza sucede lo contrario: la voz narradora humilla a Fortunata considerando disparates las ideas que emergen de su conciencia («Y llegaba a creerse la muy tonta que la forma, *la idea blanca*, le decía con familiar lenguaje semejante al suyo», cap. II, 6, vii [778], «uno de los muchos desvaríos que se sucedieron en su mente fue imaginar que tal o cual hombre de los que vio salir era amante de Jacinta», cap. III, 2, [284]). Este cambio de actitud se debe a que,

al ser omnisciente, el narrador conoce lógicamente el pasado, presente y futuro del personaje y, como *alter ego* del escritor, se complace de la protagonista porque, como apreciamos en otras novelas, esa es la actitud que Pérez Galdós toma con los sujetos de ficción: el humanismo, la tolerancia, la compasión cordial. Pero, además, la voz que teje la historia de la novela no ridiculiza a la protagonista porque ha sido coherente, ha cumplido con su palabra y, como buen narrador, valora la palabra y, sobre todo, cuando esta se materializa en el plano de la realidad novelesca. Fortunata ha cumplido con su idea, con su misión divina: ha traído al mesías, al verdadero *Pituso*, anunciado desde la primeraparte de la obra. La que nunca se sintió esposa de Rubín alcanza su punto álgido en esta reflexión íntima porque ha madurado (el huevo que comía en las escaleras de la Cava cuando conoció a Juanito se ha roto, de ahí que el narrador hable del «pájaro en su nido»[692]), ha parido la *idea blanca*, la ha realizado. Su hijo es su *idea* («pasaba largas horas jugando con su idea» [692]). Dirá: «Esta es mi idea, la idea que vengo criando aquí [...]empollándolo hasta que ha salido, como sale pájaro del cascarón» (692).

Las historias de las dos mujeres principales de *Fortunata y Jacinta* se vuelven a entrelazar al pensarse mutuamente cuando ocurre el alumbramiento de Juan Evaristo. Acorde con el monólogo interior que he explicado, declara a Guillermina Pacheco que no guarda rencor a la Cordero e incluso desea pedirle disculpas (IV, 6, v). Por otra parte, la traición de la Samaniego desata la furia, latente en Fortunata hasta entonces, llevándola a propinar una paliza a la nueva querida de Juanito (IV, 6, xii). Esa noche sueña con que Jacinta, Guillermina y Aurora le roban a su hijo. Teme las intenciones de Jacinta. Menguadas sus fuerzas, conoce que ha llegado la hora de su muerte («Me muero; la vida se me corre fuera, como el río que va a la mar [...] Hijo mío, estate calladito, y no chistes, que si tu mamá se va es porque Dios se lo manda» [IV, 6, xiii, 765]) y utiliza a Estupiñá para escribir una carta a Jacinta haciéndole entrega de su hijo: «Para que se consuele de los tragos amargos que le hace pasar su marido, ahí le mando al verdadero Pituso» (767). Antes de expirar, el padre Nones trata de comprender la pronunciación ambigua de sus últimas palabras, compendio y cifra de la *idea blanca* que ocupa la mente de la protagonista desde las Micaelas: «¿No lo sabe?... soy un ángel...yo también...*mona del Cielo*» (IV, 6, xiv, 774).

## 6.7. El monólogo interior en *Miau* (1888)

Son abundantes los monólogos interiores en *Miau*, una novela en la que el escritor se preocupa de hacer fundamentalmente un retrato de la identidad psíquica de tres personajes: Abelarda, Luisito y Villaamil<sup>107</sup>. Este fragmento que voy a comentar es uno de los monólogos interiores autónomos del protagonista que aparecen en el capítulo XLII de la novela. No es extraño que se localiza en la parte final de la obra, pues, como ha señalado Ribbans (1977a: 408), los últimos episodios son los más propensos a «penetrar en la psicología» del personaje principal.

Ramón Villaamil (*Ramsés II*) aparece por primera vez en *Fortunata y Jacinta* a propósito de la trama de Evaristo Feijóo (III, 1, v; y III, 3, viii), donde ya se anticipa que le quedan dos meses para poder jubilarse. Cuando se inicie, no obstante, la novela que protagoniza, lo encontramos cesante y en una tristísima situación económica.

Villaamil encarna un deterioro mental que se traduce en una agonía y una desesperación que va *in crescendo* conforme avanza la novela por obtener el favor de sus amistades, conseguir un hueco en la combinación de los nuevos equipos de funcionarios o la credencial que le permite recolocarse en la Administración. Sumiso ante los reproches de su mujer y los caprichos del resto, maldice su mala fortuna y decide que lo mejor es quitarse de en medio. De regreso a su barrio, Villaamil espía el portal de su casa comprobando quién entra y sale de la vivienda. En ese momento el autor cede a Villamil el discurso, dando lugar a un monólogo interior que funciona como parte del proceso de su redención y autoaniquilación. Entre desvaríos y verdades, el loco entreverado dialoga consigo mismo sincerándose acerca de sus más allegados. Por primera vez el antihéroe se quita la máscara y se expresa con sinceridad. Como indicaban los *obiter dicta* del Naturalismo francés, la voz narradora desaparece del relato y ocupa su lugar la voz íntima y solitaria del protagonista. Lejos de introducir el discurso personal con un *verbo dicendi* o una expresión similar, el narrador sigue caricaturizando, deformando al personaje: «Propiamente su cuerpo estaba en la plaza de las Comendadoras y su cabeza en la calle de Quiñones; su flácido cuello, dotado de prodigiosa elasticidad, se doblaba por el ángulo mismo» (413).

Camuflado, el cesante contempla cómo el novio de su hija Abelarda, Ponce, abandona la calle Quiñones y llega Federico Ruiz, lo que le hace colegir que posiblemente

---

<sup>107</sup> He sumado a mi análisis dos meditaciones de Abelarda y Luisito en la segunda parte del Anexo I.

se haya celebrado una tertulia en su casa, como es habitual. A partir de aquellas idas y venidas, don Ramón supone que lo están buscando. En este sentido, lamenta los vanos intentos de sus amigos para dar con él y confiesa que disfruta con solo pensar en lo desconcertadas que las *Miaus* pueden estar: «¡Pobrecitos, qué trabajos se toman! Y cuánto gozo yo viéndoles tan afanados, y considerando a las *Miaus* tan aturdiditas» (413). Expresa todo el rencor hacia su esposa que ha ido almacenando, aludiendo a la paciencia y la tolerancia de las que se ha tenido que valer para afrontar la difícil convivencia a lo largo de tres décadas de matrimonio: «Fastidiarse; y usted, doña Pura de los infiernos, trague ahora la cicuta; que durante treinta años la he estado tragando yo sin quejarme» (413).

De repente siente que alguien pasa por allí cerca. Como si se tratase de un escenario teatral, reconoce al prometido de Abelarda («¡Ah! Alguien sale y viene hacia acá...me parece que es Ponce» [413-414]). La inclinación dramática de Pérez Galdós se refleja en el hecho de que el narrador interrumpe el lenguaje interior de Villaamil al insertar varias acotaciones en algunos diálogos, aunque, como comprobamos, también lo hace en algunos pasajes monologales, aportando, en este caso, datos relativos al lenguaje no verbal del protagonista o de los demás: «(viendo al crítico atravesar la plazuela de las Comendadoras)» (414), «(amenazando con el puño a un ser invisible)» (414) y «(cogiendo el mango del arma dentro del bolsillo y empuñándolo con fuerza)» (414)<sup>108</sup>. Entonces, tiene la intuición de que aquel pone rumbo a «casa de Cabrera», pero señala que es inútil andar en su captura. Al deducir cuál es la intención de quienes pretender dar con él, sostiene que no hay vuelta atrás con actitud desafiante: «¿Qué se pretende?» (413). No piensa volver a vivir con su mujer, ni con su cuñada, dejando al margen a su hija. Está harto de la situación, ha llegado a su límite: «No; ya estoy hasta aquí, se colmó el vaso» (414).

El aborrecimiento por los suyos es tal que cree que, si sigue actuando de la misma forma, si continúa tolerando lo intolerable, podría perder los estribos cualquier día y resolver aquellos problemas con una pistola en mano: «Si sigo con ellas me entra un día la locura y con este revólver... con este revólver (cogiendo el mango del arma dentro del bolsillo y empuñándolo con fuerza) las despacho a todas» (414). Teniendo en cuenta esa

---

<sup>108</sup> Se respetan las cursivas del original.

inquina, prefiere acabar él mismo con su vida: «Más vale que me despache yo, emancipándome y yéndome con Dios»<sup>109</sup> (414).

Antes de emprender su camino para suicidarse a las afueras de Madrid, dirige unas palabras a su esposa y a Ponce, que pasan a ser destinatarios ficticios del monólogo: a la primera le pide ahora que exprima la economía de Ponce como ha hecho con la suya («¡Ah! Pura, Purita, se acabó el suplicio. Hince tus garras en otra víctima» [414]); y al próximo cabeza de familia le advierte del peligro que implica vivir con Pura en la misma casa, ya que requiere muchos gastos en «fiesta, mesa y ropa» (414) mientras no debe faltar dinero para la comida: «¡Cuánto me voy a reír...! Porque esta doña Pura es atroz, querido Ponce» (414). Este giro gramatical en la forma discursiva se produce porque a Galdós le interesa liberar al personaje antes de suicidarse, dejando fluir sin censura su verdadera opinión acerca de su familia, unos pensamientos que, ocultos y reprimidos a lo largo de su trayectoria, rebosan en su mente.

Por todo ello, últimamente se ha sentido identificado con los más miserables de la sociedad, pues no había diferencias entre la desgracia de estos individuos y la suya: «¡Ay, Dios mío!, el último de los artesanos, el triste mendigo de las calles me han causado envidia en este temporada» (414). También reconoce que es un desgraciado, pero ahora es libre y no desea ni siquiera intercambiar su estado actual con el del mismísimo monarca: «no me cambio por el Rey, no, no me cambio» (414).

El lenguaje de la conciencia de Villaamil se caracteriza por su complejidad sintáctica («Porque esta doña Pura es atroz, querido Ponce, y como se encuentre con barro a mano, se armó la fiesta» [414]), su coloquialismo («¿Habrás bobo igual?» [414] «¡Ah! Pura, Purita» [414]) y una clara tendencia a las interrogaciones y exclamaciones, que le permiten expresar sus quejas y reproches unas veces con un tono dudoso («¿qué se pretende? [...] ¿que vuelva yo al poder de Pura y Milagros, para que me amarguen la vida con aquel continuo pedir de dinero [...]?» [414]); y otras, con uno exaltado («¡Cuánto me voy a reír!» [414] «¡Ay, Dios mío!» [414]). No podemos dejar atrás otra peculiaridad lingüística, como es la acumulación semántica que detectamos en «No me encontraréis, no me atraparéis, no me privaréis de esta santa libertad» (414) «Más vale que me despache

---

<sup>109</sup> Es curioso que Ramón Villaamil comparase su trágico periplo con la historia de Job, el patriarca bíblico: «el amigo Job era un niño mimado y se quejaba de vicio» (cap. XXVI, [287]). Pero sucede justo lo contrario, el personaje del Antiguo Testamento «es reivindicado y su fortuna acrecentada», mientras que «no hay remisión para Villaamil» (Alan E. Smith, 1995: 269).



yo, emancipándome y yéndome con Dios» (414). Nos encontramos, teniendo en cuenta estas características lingüísticas, ante un monólogo tradicional o clásico.

La dicción de este acto de pensamiento no contradice el contenido de los diálogos que Villaamil sostiene con el resto de personajes en cuanto a su visión pesimista de la existencia: «En este mundo no hay más que egoísmo, ingratitud, y mientras más infamiasse ven, más quedan por ver» (94) «Tenemos cerrado el horizonte por todas partes» (114). Pero nunca arremete, como lo hace aquí, contra las principales causantes de su precaria economía y lamentable estado mental, las mujeres de su casa, en especial, su esposa: «Y cuánto gozo yo viéndoles tan afanados, y considerando a las *Miaus* tan aturdiditas» (413) «Pura, Purita, se acabó el suplicio» (414).

Al estilo romántico, Villaamil acaba suicidándose en el episodio que sigue (cap. XLIV), culminando la obra con la liberación del protagonista. La incompreensión, las burlas y la esclavitud a las que ha estado sometido en su familia y el trabajo contribuyen sobremanera a su inmolación.

Al final de *Miau* la erosión psíquica que Villamil sufre como consecuencia de sus continuos fracasos desemboca en un estado de enajenación mental como el que afectó a sus dos hijas (caps. XIII y XXXVIII). El tigre de la familia al grito de «Ahora yo soy yo» (cap. XLII, 407) se muestra tan quijotesco, tan loco-cuerdo como Tomás Rufete y Maximiliano Rubín. Llevado por su sinrazón, pasa de ser un exfuncionario que mendiga un puesto en la administración estatal a hacer declaraciones propias de un criminal («siento ganas de acabar con todo lo que vive, en castigo de lo mal que se han portado conmigo la Humanidad, y la Naturaleza, y Dios [...] por eso adopto el lema que anoche inventé y que dice literalmente: «*Muerte... Infamante...Al... Universo...*» [412]) y de un anarquista convencido («el Estado es el mayor enemigo del género humano» [404]). Al hilo de esto, Albuera Guirnaldos (1988: 410) afirma que el autor «muestra la impotencia del individuo frente a un sistema que no solo le domina, sino que le presenta como única salida el suicidio». En cambio, eso no quita que Pérez Galdós emplee el humorismo, rozando el absurdo, a través de la ironía para rebajar el dramatismo de estas últimas y extensas meditaciones, abriendo su conciencia –como el cráneo de Villaamil con el disparo final–, dejando ver antes aquella manera de pensar lo contrario de lo que va a ocurrir para que paradójicamente acabe sucediendo de verdad: «Me figuraré que voy a errar el jeringado tiro, y como me lo imagine bien, con obstinación sostenida de la mente, el tiritito saldrá... ¡Siempre la contraria!» (420).

## 7. CONCLUSIONES

En su conjunto, los personajes cuyo discurso personal he analizado en este trabajo son individuos inadaptados y, por ende, marginados dentro del universo ficticio del forman parte. Fruto de la pluma galdosiana, se sienten poseedores de una idea que los distingue y eleva por encima del resto: Isidora está convencida de ser la futura marquesa de Aransis; Máximo asume que Manolito e Irene cumplen sus expectativas; Amparo se avergüenza más de sus amoríos con un sacerdote que de su intento de suicidio; Rosalía no duda de que merece un trato más digno y generoso del que su marido le dispensa; José María piensa que puede conquistar a las damas que desee, incluso a las que no debería cortejar por cuestiones morales; Fortunata quiere ser madre de un hijo de Santa Cruz, lo que le convertiría en su mujer legítima natural; y por último, Villaamil confía en que el sistema que le ha dado trabajo durante toda su vida vuelva hacerle un hueco para poder jubilarse. Todos y cada uno de ellos gestan y maduran estas ideas –que no son sino la visión que tienen de sí mismos y su misión en la vida– en sus respectivas conciencias. Lógicamente estas se imprimen en sus características mentales y acaban repercutiendo en la acción diégetica; algunos enloquecen al fracasar en el vano intento de ver realizados sus ideales, cuando sus propias ficciones chocan con la realidad. Pocos son los que se salvan de la corrosión del idealismo.

El autor canario, como literato que es, se vale del lenguaje en sus dos variantes, endofásico y exofásico, para dar testimonio de los cambios que presentan los caracteres, unos rasgos lingüísticos que reflejan las derrotas (el vulgarismo de Isidora en la última parte de *La desheredada*), las crisis (la exaltación del último Villamil) o bien los problemas que dificultan su redención (como los silencios de *Tormento*). Además, seguimos su recorrido evolutivo a merced de la relación de interdependencia establecida entre algunas obras, como, por ejemplo, sucede con Amparo y Rosalía (en la trilogía *Centeno-Tormento-Bringas*) y Villaamil (entre *Fortunata y Jacinta* y *Miau*), una estrategia narrativa de Galdós que pretende crear un cosmos ficticio complejo y heterogéneo donde confluyen y conviven los personajes a la manera de Balzac.

En relación a la tipología de los monólogos interiores que he estudiado son, en gran parte, autobiográficos o autónomos (en primera persona), pero también los hay de tipo autorreflexivo (en segunda persona), como el que hemos analizado de *La desheredada* (II, 2, i). En este caso, si la técnica narrativa que tratamos es de por sí un desdoblamiento del personaje al ser locutor-interlocutor de sus propias palabras, cuando aparece la segunda persona en esta convención novelística se produce un desdoblamiento de otro desdoblamiento, es decir, se crea un locutor-interlocutor de otro locutor-interlocutor. Asimismo, dentro de los monólogos de índole autobiográfica hemos de marcar algunos matices, ya que cabe la posibilidad de que el personaje use la segunda persona desde el *yo* aludiendo a otro individuo que funcione como audiencia tácita o, mejor dicho, como un destinatario ficticio de su discurso directo: en el monólogo de Manso se alude a Irene («te veo venir, palomita»); en el de Rosalía, a Pez («si tuvieras por esposa a la mujer que te corresponde») y a su marido («Aprende, tú, bobo»); en el de Guzmán, a Eloísa («has de cambiar de vida de la noche a la mañana»); y en el de Villaamil, a su mujer («Pura, Purita, se acabó el suplicio»).

Las escrituras del *yo* que definen la narrativa personal de *El amigo Manso* y *Lo prohibido* –casos excepcionales en la narrativa realista-naturalista– permiten al lector acceder mejor a la interioridad del narrador-protagonista. En contraste, resulta algo más complejo en la narrativa impersonal del resto de las obras, ya que tan solo he podido percibir los procesos mentales y elaborar el perfil psicológico de los personajes cuando el narrador omnisciente se retira (distanciamiento) y deja paso a la intimidad mediante el uso del estilo indirecto libre (monólogo autonarrado) y el discurso mimético de la conciencia (monólogo interior). Es preciso recordar la contradicción del monólogo interior en cuanto a la voz narradora: el narrador se distancia del personaje configurando un relato más imparcial, pero a su vez supone el triunfo de la omnisciencia y de la subjetividad del ente ficticio. Si quisiera destacar alguna particularidad más de este procedimiento en cuanto a algunas de estas obras en concreto, sería el papel estructural que desempeña en *Tormento* y *Miau*, donde el desarrollo de la trama se produce gracias al avance psicológico que reflejan los monólogos interiores.

Casi todos los especialistas convienen en indicar la dependencia que esta técnica literaria mantiene con el plano discursivo del narrador omnisciente en la prosa de la segunda mitad del Ochocientos, incluida, por supuesto, la obra de Pérez Galdós. Por eso lo denominan «protomonólogo» o «anticipación del monólogo interior». No obstante, he encontrado algunos fragmentos en que el discurso ajeno es indiscutiblemente autónomo,

verbigracia: los dos pasajes de *La desheredada* (v. apartado 6.1. y Anexo I) que se presentan incluso como episodios independientes o con una separación gráfica evidente dentro del capítulo; y el prólogo a *El amigo Manso* (v. Anexo I). Así pues, considero más apropiado adjudicar la etiqueta de «protomonólogo» o monólogo *in fieri* en las novelas de la primera época de Galdós, como *Doña Perfecta* o *Gloria* –debido a su forma incipiente–, pero no deberíamos extender el uso de esa nomenclatura a los casos que pertenecen a la *segunda manera*, pues algunos son monólogos tan arriesgados que se emancipan del discurso de la figura del narrador, como he señalado. Teniendo en cuenta los tres pasajes que he mencionado, ha de quedar claro que la emancipación del discurso del personaje con respecto al de la voz narradora ya está en proceso en las «Novelas españolas contemporáneas». Por este motivo podríamos diferenciar entre los monólogos que aparecen con algún tipo de introducción y los que se dan *in medias res*. Esta distinción remite a la evolución e historia del monólogo interior, ya que los primeros monólogos interiores dependen de la voz del narrador hasta que poco a poco se vayan desgajando de aquella cuando se produzca el advenimiento del Simbolismo y las Vanguardias, entre finales del siglo XIX e inicios del XX. En este caso, los monólogos galdosianos que he analizado son de 1880-1888 y se encuentran a caballo, en plena transición entre las dos fases históricas de esta técnica (dependencia-independencia del narrador).

Por otra parte, según el criterio de Reis (1996: 146) y Andrés-Suárez (2018: 6), todos los textos que he analizado son de índole clásica y tradicional. Presentan un lenguaje ordenado, lineal y articulado, propio de la estética realista-naturalista y, además, poseen algunas de las peculiaridades atribuidas al lenguaje de la conciencia, como son la acumulación semántica y la menos frecuente aglutinación léxica. Sin embargo, no he hallado ni la simplificación ni la predicación, rasgos que, al ser más rupturistas que los anteriores, enlazan con la sintaxis fragmentaria del monólogo polifónico, del «fluir de la conciencia», del monólogo interior que surgirá más adelante.

Marchese y Forradellas (1986) definen el monólogo interior como una técnica literaria mestiza, una «modalidad narrativa y teatral». Las novelas que he trabajado se ven salpicadas de numerosos rasgos dramáticos, como las acotaciones en los diálogos, entre otros. Galdós nunca perdió de vista los escenarios, ni siquiera cuando se consagró como el gran novelista de su época, pues era de la opinión de que

En literatura no debemos condenar ni temer el cruzamiento incestuoso ni ver en él la ofensa más leve a la santa moral y las buenas costumbres [...] Casemos, pues, a los hermanos Teatro y Novela, por la iglesia o lo civil, detrás o delante de los desvencijados

altares de la Retórica, como se pueda, en fin, y aguardemos de este feliz entronque lozana y masculina sucesión [...] Los obreros jóvenes que tengan aliento, entusiasmo y larga vida por delante, levantarán la casa matrimonial de la Novela y el Teatro (Pérez Galdós, ed. J.C. Mainer, 2004:184).

Excusándose en ese gusto por lo dramático del autor, Madariaga (1960: 92) comenta: «Sus personajes no son estáticos, sino que se desarrollan a medida que la obra adelanta. Esta tendencia a acusar el crecimiento vital explica quizá que, dramaturgo nato, Galdós se haya dedicado ante todo a la novela». No faltan estudios en lo referente a este tema, como la comparación que Soriano-Mollá (2005) hizo entre el dramaturgo noruego Ibsen (1828-1906), padre del teatro realista moderno, y Galdós.

Todo lo anterior no impide que, como escribía Menéndez Pelayo en lo referente a «los interiores ahumados», traslado de los pensamientos del sujeto actante, y, por tanto, de la subjetividad, sea próximo a la «poesía humana». Ciertamente el monólogo interior es tal vez lo más poético de la narrativa galdosiana por revelar la vulnerabilidad humana, el sentir personal, individual y, por ende, universal.

La tesis que sostengo tras el análisis no concuerda con la opinión de algunos galdosistas, como Casaldueiro (1974), quien considera que «el análisis psicológico» de las novelas de Galdós es un «obstáculo para salir del naturalismo», pues, según opina,

No penetramos en el alma de los personajes, porque es un poco inútil. Tienen su alma tan a flor de piel, tan en los labios; expresa su exterior con tal exactitud lo que sienten y lo que piensan, que si ahondáramos en ella no encontraríamos nada: tan totalmente en gestos, miradas, silencios y palabras se vierte su corazón (Casaldueiro, (1974: 84).

En cambio, mi perspectiva es totalmente contraria: el creador de *La desheredada* no busca zafarse de los preceptos naturalistas con los buceos dentro de la mente porque nunca se adhirió al movimiento de origen francés ni cumplió sus preceptos estrictamente. Con todo, ese psicologismo, traducido en la presencia del estilo indirecto libre, los sueños, los insomnios, las pesadillas, las alucinaciones, los trastornos, pero, sobre todo, de los monólogos interiores son precisamente consecuencia de Zola y el contexto cultural.

Mi investigación se alinea más con Boch (1967) y R. Gullón (1973), quienes, entre otros, trataron de demostrar la innovación en la prosa del máximo representante del Realismo español.

Por lo que hace al monólogo interior, Galdós lo cultivó más amplia e intensamente que cualquier otro novelista del siglo XIX -español o extranjero- y siempre con plena intención realista. Algunos críticos contemporáneos pretenden atribuir a los escritores menos realistas la paternidad y el monopolio del monólogo interior, pero lo cierto es

que tal recurso ha sido creado y practicado abundantemente por escritores realistas (Boch 1967: 181-182).

Atento a los avances científicos (psicología, medicina y psiquiatría), filosóficos (*krausopositivismo*) y literarios (realismo-naturalismo) que sacudían la realidad social de su época, Pérez Galdós revolucionó la arquitectura de la novela de costumbres modernizándola, entre otras cosas, con la integración y la fusión de las novedades que la literatura y la ciencia ofrecían. No me cabe duda de que recursos narrativos galdosianos como el que he estudiado en este trabajo son producto de la suma armónica, potente e inteligente de estas dos respetadas disciplinas aparentemente dispares e irreconciliables. Esta práctica, no obstante, no es un mérito exclusivo del autor, pues otros literatos trataron de hacer lo mismo en sus textos. En cambio, su gran acierto reside en servirse de esa alianza para que narrador, autor y lector penetren en los recovecos más profundos de sus personajes, revelando lo incógnito, el contenido de su psique. Sin alejarse de la estética realista-naturalista los despoja de las máscaras y disfraces con que la tradición novelística los había configurado. Así los desnuda y descubre su verdad íntima para mayor complejidad y verosimilitud y, por supuesto, modernidad.

El escritor seguirá ejercitando la forma discursiva del monólogo interior, en especial, en las novelas de la etapa espiritualista. Prueba de ello son las introspecciones psicológicas que apreciamos en los protagonistas e incluso en personajes de segundo plano de *Ángel Guerra* (1890), *Tristana* (1892), *Halma* (1895) y *Misericordia* (1897), por mencionar algunos títulos. Pero el monólogo interior alcanzará su formato más rupturista y fragmentario en la narrativa del siglo XX, en la que los personajes completan el proceso de emancipación que los escritores realistas de la segunda mitad del siglo XIX, como Galdós en España, habían iniciado.

Por todo esto y más reconocemos a don Benito como un escritor admirablemente contemporáneo, como lo son también sus inolvidables criaturas que, aunque de ficción, son siempre un manantial de vida.

**PARTE DEL MÁSTER UNIVERSITARIO DE PROFESORADO EN ESO  
BACHILLERATO, FP Y ENSEÑANZAS DE IDIOMAS  
ESPECIALIDAD EN LENGUA Y LITERATURA  
(MAES)**

**I. INTRODUCCIÓN**

El bloque destinado a la Enseñanza Secundaria y Bachillerato (MAES) tiene como objeto fundamental la elaboración de una unidad didáctica correspondiente a la asignatura de Lengua castellana y Literatura. En este caso, he realizado una dirigida al alumnado del cuarto curso de la ESO según la legislación de la LOMCE 8/2013 de 9 de diciembre. Normalmente una unidad didáctica perteneciente a esta materia consta de dos secciones, una de Lengua y otra de Literatura. Aquí me voy a centrar en la segunda.

Pese a ser consciente de que sería difícil adaptar al nivel de cuarto de la ESO el tema de investigación que he trabajado en el bloque del MEHS, me he esforzado en acercar en lo posible el asunto al nivel académico de los alumnos de Secundaria y al diseño curricular que les corresponde. En este sentido, he de comentar que esta unidad didáctica tiene su origen en la segunda fase de mi experiencia con las prácticas externas en el centro de Secundaria que me adjudicaron durante el curso 2018/2019, el Colegio Santa Isabel de Marchena. Pude hacerlo de manera presencial al no haberse producido todavía la pandemia de la COVID-19.

Esta propuesta didáctica se centra en la literatura realista-naturalista de la segunda mitad del siglo XIX. Aparte de presentar un contexto histórico-social y de las corrientes literarias de la época, he planteado diversas actividades para trabajar los fragmentos de las obras y autores más destacados: actividades individuales, trabajos cooperativos, entrevistas de lecturas, comentarios orales, representación dramática de algunas escenas de las novelas, exposiciones, lectura de una antología de Galdós, etc. Dado que el espacio que la normativa asigna a los TFM es limitado, la información sobre actividades y gran parte de los materiales de esta propuesta didáctica se presentan en los Anexos.

## II. JUSTIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN

Intentando adaptar el material de investigación al diseño didáctico, he elegido el espacio curricular del cuarto curso de la Educación Secundaria Obligatoria, que incluye entre sus contenidos el estudio de la Literatura Española del siglo XIX, y por tanto el movimiento realista. He diseñado esta unidad didáctica para un alumnado que curse dicho curso académico, atendiendo a acomodar el material estudiado en la parte de investigación a los objetivos curriculares de esta etapa educativa. Considero que este temario favorecerá el aprendizaje del alumno en tres de los cuatro bloques que rigen la asignatura, según la legislación vigente andaluza y española (comunicación oral, comunicación escrita y educación literaria), proporcionándole una visión panorámica de los autores y los textos narrativos más importantes del Realismo, en especial, de la figura de Benito Pérez Galdós.

## III. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DE LA UNIDAD DIDÁCTICA

Los objetivos concretos que he propuesto al realizar esta unidad didáctica son:

- 1) Proponer actividades y tareas, debidamente organizadas, que se correspondan con los contenidos de la asignatura de Lengua y de Literatura de este nivel y con la materia lectiva escogida como asunto.
- 2) Partiendo de este trabajo, reflexionar sobre el ejercicio docente de este tema en particular, planteando cómo podrían ser recibidas por el alumnado las tareas previstas, y cómo deberían evaluarse.

Por otra parte, la metodología que seguiré a la hora de impartir las clases se basará en los puntos que siguen: trabajaré la motivación, el autoconcepto<sup>110</sup> y la autoconfianza del alumnado; proyectaré el temario en la pizarra digital y usaré material audiovisual de diversa índole que aporte a las clases (TICs); fomentaré el trabajo cooperativo (aprendizaje por proyectos) de enfoque interdisciplinar; y seguiré las pautas para conseguir en los alumnos un aprendizaje desde una perspectiva constructivista<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> Es un término que se utiliza en psicología para designar la opinión que una persona tiene sobre sí misma (Massenzana, 2017).

<sup>111</sup> Según hemos estudiado en el MAES, dicha perspectiva parte de la base de que el estudiante es un sujeto activo que recibe información, la adquiere y participa en el proceso de enseñanza-aprendizaje. El profesor actúa como guía.



#### **IV. CONTEXTO Y DIAGNÓSTICO**

El centro en el que realicé las prácticas, y que dio lugar al proyecto docente ahora desarrollado y puesto a prueba, está ubicado en una zona rural, concretamente, en la localidad de Marchena, población de la campiña sevillana. Se trata de un centro de Educación Secundaria, Bachillerato y Formación Profesional. La ratio de alumnos por curso es adecuada, pues al menos durante las prácticas que impartí no pasaban de 25 alumnos en 4º A y 24 en 4º B. Tuvimos un alumno con altas capacidades en el grupo A. En relación a las instalaciones, en nuestra aula hubo una pantalla digital además de la pizarra tradicional y el cañón que nos permite hacer uso constante de las TICs. Las mesas son individuales y se caracterizan por su movilidad.

La primera fase (del 14 al 18 de enero) de las prácticas consistió en conocer el centro, sus instalaciones, entrevistarme con la profesora tutora y el resto del profesorado y en consultar la página web.

La segunda fase (21 al 29 de enero) me puso directamente en contacto con la docencia, primero como observador de las clases impartidas por la tutora y después como docente, empresa en la que conté con plena libertad. En el ejercicio de mi cometido, tuve ocasión tanto de aplicar los conocimientos pedagógicos y de didáctica adquiridos en el máster como de probar las distintas posibilidades de adaptar mis primeras incursiones en el estudio del Realismo decimonónico a la realidad de un aula de Enseñanza Secundaria, comprobando cómo dichos conocimientos eran recibidos por el alumnado y qué ejercicios y técnicas resultaban más apropiadas para despertar su interés y favorecer el aprendizaje.

El resultado de aquellos ensayos tuvo una versión inicial en la Memoria de prácticas que fue revisada y transformada, y que ha servido de base inicial al presente TFM. Aquellas propuestas han sido elaboradas hasta dar forma a la unidad didáctica ahora presentada.

#### **V. PROPUESTA DE ACTIVIDADES**

1. Realizaremos una lectura dramatizada y análisis del capítulo XXV de la primera parte de *El Quijote* (1605).

2. Leeremos un fragmento de *Grandes Esperanzas* (1860) de Charles Dickens y responderán con intervenciones orales a unas preguntas de comprensión, análisis e investigación.
3. Los estudiantes leerán y resumirán el contexto social, histórico, político y cultural de la segunda mitad del siglo XIX.
4. Haremos comentarios orales sobre el manifiesto de la poética realista: la «Carta de Champfleury a George Sand» (1855), en paralelo a la proyección de *El entierro en Ornans* (1849) de Gustave Courbet (1819-1877) y otras obras pictóricas.
5. Se estudiarán los rasgos realistas y naturalistas en términos generales en varios textos.
6. Llevaremos a cabo el análisis y la interpretación de varios fragmentos de algunas obras galdosianas a través de la antología (v. apéndice 2)<sup>112</sup>, justo después de que hayan visitado la exposición fotográfica de retratos del autor<sup>113</sup> que tengo intención de preparar (v. apéndice 3). Luego, les mostraré las portadas e imágenes de las entregas y manuscritos de las tres novelas (v. apéndice 4).
7. Analizaremos e interpretaremos algunos fragmentos de las obras de Pardo Bazán y de *Clarín*.
8. Harán una breve presentación acerca de la vida y la producción literaria de Alarcón, Palacio Valdés, Valera, Pereda, Concepción Arenal y Blasco Ibáñez. Los prepararán los alumnos más aventajados de la clase.
9. Elaborarán un cuestionario online en relación a los contenidos explicados a través de este enlace: [https://es.educaplay.com/recursos-educativos/1805493-el\\_realismo\\_cuestionario.html](https://es.educaplay.com/recursos-educativos/1805493-el_realismo_cuestionario.html)
10. Confeccionarán un portafolios que contenga: un diario de sesiones, esquemas de la teoría, anotaciones de clase, los comentarios de los textos que se hayan visto y

---

<sup>112</sup> He escogido tres novelas galdosianas para hacer una antología de Pérez Galdós destinada los alumnos de 4º de la ESO. Son fragmentos de *Doña Perfecta*, de *La desheredada* y *Ángel Guerra*. Las tres obras pertenecen a distintas etapas de la producción galdosiana, por lo que la antología tiene intención de ofrecer una visión amplia de la novelística del autor canario.

Por otro lado, los episodios de *Doña Perfecta* ofrecen el debate liberales-conservadores de la época; los pasajes de *La desheredada* me permitirán hablar de la relación entre Galdós y el folletín y su parodia; y, finalmente, los fragmentos últimos de *Ángel Guerra* harán reflexionar al alumnado sobre la importancia de la fuente común de la literatura española, *El Quijote*, y los vínculos que comparte con la novela del siglo XIX.

<sup>113</sup> Algunas de estas fotografías han sido coloreadas por un amante del blanco y el negro: Rafael Navarrete. Trabaja como funcionario en la consejería de Igualdad de la Junta de Andalucía. Desde 2014 dirige un proyecto fotográfico sobre el mundo hispano (1850-1950) a través de las principales redes sociales (Facebook, Twitter e Instagram). Su perfil es accesible a todo el público y se llama *Historia a color*.

unas conclusiones a modo de reflexión personal sobre el temario de literatura que se ha tratado en la unidad didáctica.

11. Realizarán una entrevista guiada a partir de la lectura obligatoria de *Tristana* de Galdós.
12. Crearán un relato y celebraremos *a posteriori* un Certamen Literario.
13. Pondré un documental sobre la literatura de esta época a nivel europeo a través del enlace que adjuntamos: <https://www.youtube.com/watch?v=n4RTc4JdCIc>
14. Trabajarán con los monólogos interiores de los fragmentos de la antología.
15. Harán un cuestionario sobre la lectura voluntaria de *La tribuna*.
16. Ofreceré a los alumnos la posibilidad de participar, con motivo del reciente Centenario de su muerte, en un homenaje a Pérez Galdós en la radio local. Podrán participar en la grabación de la lectura dramatizada de la novela *Fortunata y Jacinta*. Se hará una especie de *casting* o selección de voces. Desarrollo por extenso esta actividad en el apéndice 5.

## VI. TAREA FINAL

La tarea final implicará que el alumno demuestre los conocimientos que habrá ido adquiriendo, es decir, teniendo en cuenta los dos bloques de la unidad didáctica. Será el broche definitivo a la evaluación del alumno en lo referente a esta unidad. En concreto, consistirá en analizar sintácticamente las oraciones subrayadas en un pasaje de la novela *Insolación* de Pardo Bazán y señalar qué características correspondientes al texto narrativo y al movimiento literario del Realismo-naturalismo pueden apreciar.

## VII. DISTRIBUCIÓN TEMPORAL DE LAS SESIONES

Como docente, es vital contar con un calendario que refleje las actividades teórico-prácticas que realizaré en cada sesión. De esta manera, me aseguro la organización de mis clases y evito acelerar demasiado el ritmo o retrasarme en algunos aspectos que no son relevantes. Ahora bien, reconozco que esta distribución temporal de las sesiones se modificará en varias ocasiones conforme avanza con el temario.

SESIONES	
Sesión 1	A) <b>Teoría:</b> Proyección del contexto de la época. B) <b>Práctica:</b> actividades 1 y 2.
Sesión 2	A) <b>Teoría:</b> Introducción. B) <b>Práctica:</b> actividad 3 y 4.
Sesión 3	A) <b>Teoría:</b> Concepto de Realismo y características. Concepto de Naturalismo y características. B) <b>Práctica:</b> actividad 5.
Sesión 4	A) <b>Teoría:</b> Presentación de Benito Pérez Galdós. B) <b>Práctica:</b> actividad 6.
Sesión 5	A) <b>Práctica:</b> actividad 6.
Sesión 6	A) <b>Práctica:</b> actividad 6.
Sesión 7	A) <b>Práctica:</b> actividad 6.
Sesión 8	A) <b>Teoría:</b> Presentación de Pardo Bazán. B) <b>Práctica:</b> actividad 7.
Sesión 9	A) <b>Teoría:</b> Presentación de Leopoldo Alas, <i>Clarín</i> . B) <b>Práctica:</b> actividad 7.
Sesión 10	A) <b>Práctica:</b> actividad 8.
Sesión 11	A) <b>Práctica:</b> actividad 8.
Sesión 12	A) <b>Práctica:</b> actividad 8.
Sesión 13	A) <b>Práctica:</b> entrega de las actividades 9, 10, 11, 12.
Sesión 14	A) <b>Práctica:</b> entrega de premios de las narraciones y propuesta y organización de la actividad complementaria.
Sesión 15	A) <b>Práctica:</b> actividad 13, 14 y 15.

## VIII. SECUENCIACIÓN DE ACTIVIDADES PROPUESTAS

La tercera fase de las prácticas (del 25 de marzo al 15 de mayo) dio paso a la tarea más importante. Preparé una unidad didáctica sobre el grupo poético del 27, aplicando mis conocimientos filológicos dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje de aquellas aulas. Tuve que hacer una programación de los contenidos curriculares en varias sesiones, hacer un planteamiento cuidadoso de las actividades y pensar la forma de evaluación. Ahora bien, las actividades que propongo en seguida son distintas a las que he mencionado de las prácticas, pues, aunque tengan su origen en aquellas experiencias, se corresponden con la unidad didáctica que he preparado en relación al asunto elegido del

MEHS, teniendo en consideración el nivel académico de los alumnos que conocí en estas primeras incursiones docentes (v. apéndice 1).

Plantear estas actividades de forma organizada es esencial: primero, se realizarán unas actividades de inicio y motivación; luego, unas actividades de comunicación y desarrollo; después, actividades de consolidación y evaluación; y actividades de refuerzo o de ampliación.

### **Sesión 1**

En la primera sesión leeré con los alumnos el capítulo XXV de *El Quijote* para que hagan distinción entre los conceptos de *realismo* e *idealismo*. Eso me permitirá hablar del recorrido histórico de la narrativa española desde Cervantes y de la novela cervantina como epítome del canon realista español. Acto seguido, haré una panorámica del contexto social y cultural apoyándome en imágenes, pinturas e incluso en documentales de la España de la segunda mitad del siglo XIX. De este modo, pretendo que el alumno conozca el periodo histórico en que se sitúa la literatura realista-naturalista. Esta presentación histórica se complementará con una actividad de comprensión lectora que, con el fin de demostrar la amplitud geográfica del Realismo y las conexiones entre los autores europeos, usará como texto un fragmento de la novela *Grandes Esperanzas* (1860) de Charles Dickens.

### **Sesión 2**

En la clase posterior trabajaremos la introducción de la unidad haciendo comentarios orales sobre el manifiesto de la poética realista de Champfleury (1855) y mostrándoles algunos cuadros de Gustave Courbet (1819-1877) y otros pintores realistas. Haremos interpretaciones tanto del texto como de los distintos cuadros con el objetivo de que comprendan y discriminen entre la estética realista y la estética romántica. También les encomendaré resumir el contexto que trabajamos la jornada anterior.

### **Sesión 3**

La tercera sesión será una explicación del movimiento realista, del concepto y sus características principales. Veremos un texto de *Madame Bovary* (1857) de Flaubert (1821-1880) de donde extraeremos los rasgos realistas. El mismo procedimiento se llevará a cabo con la corriente naturalista aplicándola a un pasaje de *Crimen legal* (1886) de Alejandra Sawa (1862-1909). Al hacer prácticas con una corriente y otra trataré de que

los estudiantes las asimilen, aplicando sus conocimientos en los textos señalados. Sería en vano cualquier explicación teórica si no recurriera a los textos, porque es precisamente con lo que los alumnos disfrutaban y, por tanto, con lo que están deseando trabajar.

### **Sesiones 4, 5, 6 y 7**

Empezaremos a concretar en las sesiones cuatro, cinco, seis y siete, que van a ser dedicadas a la presentación al comentario de texto narrativo, a la biografía y a la producción literaria de la figura de Pérez Galdós. En una de estas sesiones les mandaré que vean en casa la miniserie *Guerra y Paz*, basada en la obra de Tólstoi. En este caso, serán cuatro sesiones porque, una vez haya explicado el autor, trabajaremos con un fragmento de *La desheredada* (1881), con los fragmentos que recojo en la antología de Galdós (v. apéndice 2), con los retratos y caricaturas (v. apéndice 3) y con las portadas, entregas y manuscritos de las novelas de la antología (v. apéndice 4).

### **Sesiones 8 y 9**

Por otro lado, haré también una presentación de Pardo Bazán (1851-1921) en la sesión octava trabajando un fragmento de *Los Pazos de Ulloa* (1886); y de *Clarín* (1852-1901) me ocuparé en la sesión que sigue con comentarios de *La Regenta* (1884-1885).

### **Sesiones 10, 11 y 12**

Después, propondré a los alumnos que hagan trabajos en grupo sobre otros autores contemporáneos a Galdós (Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés, José María de Pereda, Concepción Arenal y Vicente Blasco Ibáñez) y que los expongan brevemente. Se valorarán a través de una plantilla de autoevaluación (v. apéndice 7) y otra de coevaluación (v. apéndice 8).

### **Sesión 13**

Los alumnos harán un cuestionario online que sirva de repaso de los contenidos impartidos en esta unidad didáctica y entregarán el portafolios. También les haré una entrevista individual sobre *Tristana* de Galdós y les plantearé la posibilidad de que escriban un relato para presentarlo en un Certamen que celebraremos a nivel de clase por curso.

## **Sesiones 14 y 15**

En estas clases haré entrega de los premios del Certamen literario y animaré a leer sus relatos a quienes así lo deseen además de los premiados. Asimismo, atenderán a un vídeo sobre el Realismo-naturalismo europeo y recopilarán y harán una interpretación de los monólogos interiores que aparezcan en los fragmentos de la antología después de explicarle esta técnica literaria. Quienes se hayan preparado la lectura voluntaria de *La tribuna* de Pardo Bazán rellenarán un cuestionario y haremos un debate. Para finalizar, les explicaré en qué consiste la actividad extraescolar (v. apéndice 5) y realizaremos la actividad final que uniría la parte de Lengua y Literatura.

## **IX. COMPETENCIAS CLAVE**

Las competencias son los parámetros básicos que, según la Unión Europea, nuestros alumnos han de adquirir para alcanzar un pleno desarrollo personal, social y profesional. Son capacidades humanas en la que se integran diversos ámbitos del conocimiento, habilidades, actitudes, valores, pensamientos y caracteres que serán esenciales para su futuro. Sin efecto contrario a la disposición adicional primera de la Ley Orgánica 8/1985, de 3 de julio, el currículo de esta unidad trabajará con las competencias básicas que mencionamos:

- a) Competencia digital (CD): incentivar el trabajo y la investigación a través de la navegación por Internet y las redes sociales.
- b) Competencia, conciencia y expresión cultural (CEC): hacer uso de las obras de arte (música, artes escénicas, cine, literatura, pintura) como elementos de aprendizaje y establecer vínculos entre estas.
- c) Competencia para aprender a aprender (CAA): la comunicación oral y escrita posibilitan que el alumno valore también su aprendizaje (autoevaluación) y el de los demás (coevaluación).

## **X. OBJETIVOS DE ETAPA Y OBJETIVOS DE MATERIA**

La unidad didáctica cumple con los objetivos de etapa que siguen:

- 1) Apreciar la creación artística y comprender el lenguaje de las distintas manifestaciones artísticas, utilizando diversos medios de expresión y representación.

En segundo lugar, se han seleccionado los siguientes objetivos relativos a la materia docente:

9. Hacer de la lectura fuente de placer, de enriquecimiento personal y de conocimiento del mundo; que les permita el desarrollo de sus propios gustos e intereses literarios y su autonomía lectora.

10. Comprender textos literarios utilizando conocimientos básicos sobre las convenciones de cada género, los temas y motivos de la tradición literaria y los recursos estilísticos.

## **XI. CONTENIDOS DE UNIDAD Y CONTENIDOS CURRICULARES**

La unidad consta de dos bloques: una parte de Lengua y otra de Literatura en su organización, según el currículo de la asignatura. Me he centrado en los contenidos de unidad y contenidos curriculares de Literatura:

1. Introducción
  - 1.1. Contexto histórico y social en España
  - 1.2. Una continuación del Romanticismo.
2. La literatura realista y sus características
3. La literatura naturalista y sus características
4. El comentario literario de texto narrativo
5. Escritores del Realismo
  - 5.1. Benito Pérez Galdós
  - 5.2. Emilia Pardo Bazán
  - 5.3. Leopoldo Alas, *Clarín*
  - 5.4. Juan Valera
  - 5.5. Pedro Antonio de Alarcón
  - 5.6. Armando Palacio Valdés
  - 5.7. José María de Pereda
  - 5.8. Concepción Arenal
  - 5.9. Vicente Blasco Ibáñez

Por otro lado, los contenidos curriculares que respaldan y se corresponden con los que hemos planteado arriba son del Bloque de Educación literaria: Lectura libre de obras de la literatura española y universal y de la literatura juvenil como fuente de placer, de enriquecimiento personal y de conocimiento del mundo para lograr el desarrollo de sus propios gustos e intereses literarios y su autonomía lectora. Introducción



a la literatura a través de los textos. Aproximación a las obras más representativas de la literatura española del siglo XVIII a nuestros días.

## **XII. ELEMENTOS TRANSVERSALES**

La Lengua y la Literatura no es solo un objeto de conocimiento en sí mismo, sino una herramienta educativa social de mucho valor. La lengua bien enfocada puede ayudar a los alumnos a ser más comunicativos y a resolver conflictos complejos mediante el uso de la palabra. Por su parte, la Literatura puede favorecer el desarrollo de la empatía y la comprensión de situaciones vitales y personales. Al fin y al cabo, el dominio adecuado del idioma otorgará al alumnado una mayor transversalidad en muchos ámbitos de su vida. Al elaborar este temario, he contemplado estos elementos transversales:

c) La educación para la convivencia y el respeto en las relaciones interpersonales, la competencia emocional, el autoconcepto, la imagen corporal y la autoestima como elementos necesarios para el adecuado desarrollo personal, el rechazo y la prevención de situaciones de acoso escolar, discriminación o maltrato, la promoción del bienestar, de la seguridad y de la protección de todos los miembros de la comunidad educativa.

f) El fomento de la tolerancia y el reconocimiento de la diversidad y la convivencia intercultural, el conocimiento de la contribución de las diferentes sociedades, civilizaciones y culturas al desarrollo de la humanidad, el conocimiento de la historia y la cultura del pueblo gitano, la educación para la cultura de paz, el respeto a la libertad de conciencia, la consideración a las víctimas del terrorismo, el conocimiento de los elementos fundamentales de la memoria democrática vinculados principalmente con hechos que forman parte de la historia de Andalucía, y el rechazo y la prevención de la violencia terrorista y de cualquier otra forma de violencia, racismo o xenofobia.

l) La toma de conciencia sobre temas y problemas que afectan a todas las personas en un mundo globalizado, entre los que se considerarán la salud, la pobreza en el mundo, la emigración y la desigualdad entre las personas, pueblos y naciones, así como los principios básicos que rigen el funcionamiento del medio físico y natural y las repercusiones que sobre el mismo tienen las actividades humanas, el agotamiento de los recursos naturales, la superpoblación, la contaminación o el calentamiento de la Tierra,

todo ello, con objeto de fomentar la contribución activa en la defensa, conservación y mejora de nuestro entorno como elemento determinante de la calidad de vida.

### **XIII. ATENCIÓN DE LA DIVERSIDAD**

Un aula es reflejo de la diversidad de la sociedad de la que formamos parte. En este sentido, no todos los alumnos poseen las mismas condiciones ni las mismas habilidades, ni siquiera el mismo nivel académico. Entonces, el docente se debe amoldar a esta realidad y tomar medidas al respecto.

En este apartado planteo varias tareas que propondré al alumnado con necesidades específicas de apoyo educativo (NEAE), como son los repetidores y los de altas capacidades. Unos y otros contarán con una adaptación curricular no significativa (ACNS) que perseguirá «facilitar a todos los alumnos el dominio progresivo de usos lingüísticos complejos, mediante recursos metodológicos que permiten conseguir las metas generales con diferentes niveles de logro» (Rodríguez Gonzalo, 2011: 53).

Plantearé a los alumnos repetidores hacer una reflexión a partir de un documental sobre la literatura realista-naturalista y para los alumnos con altas capacidades. Se ampliará el plan de lectura obligatoria con una novela más: *Doña Perfecta*, de Galdós. Tendrán dos opciones entre las que deberán elegir: una lectura teatralizada de algunas escenas dialogadas de la nueva lectura obligatoria; o bien, la creación de un desenlace diferente para la trama de esta novela.

### **XIV. MATERIALES NECESARIOS**

Los materiales indispensables para impartir esta unidad didáctica son: un aula espaciosa, con mesas móviles y bastante luz, algunas tizas, un borrador y rotuladores para escribir en la pizarra tradicional, un paquete de 500 folios, un micrófono de juguete y cartulinas para las exposiciones, una pantalla digital y un cañón que sean útiles a la hora de proyectar el temario y todos los alumnos han de traer a cada sesión el temario impreso y la antología preparados por el docente.

Por otra parte, quería comentar que todos los materiales que recopilé en los apéndices los utilizaré en función del nivel académico del grupo al que le dé clases.

## XV. CRITERIOS DE EVALUACIÓN Y ESTÁNDARES DE APRENDIZAJE

Criterios de evaluación	Estándares de aprendizaje
<b>Bloque 4: Educación literaria</b>	<b>Bloque 4: Educación literaria</b>
<p>1. Favorecer la lectura y comprensión de obras literarias de la literatura española y universal de todos los tiempos y de la literatura juvenil. CCL, CAA, CEC.</p> <p>2. Promover la reflexión sobre la conexión entre la literatura y el resto de las artes. CCL, CAA, CEC.</p> <p>3. Fomentar el gusto y el hábito por la lectura en todas sus vertientes: como fuente de acceso al conocimiento y como instrumento de ocio y diversión que permite explorar mundos diferentes a los nuestros, reales o imaginarios. CCL, CAA, CEC.</p> <p>4. Comprender textos literarios representativos del siglo XVIII a nuestros días reconociendo la intención del autor, el tema, los rasgos propios del género al que pertenece y relacionando su contenido con el contexto sociocultural y literario de la época, o de otras épocas, y expresando la relación existente con juicios personales razonados. CCL, CAA, CEC.</p>	<p>1.3. Desarrolla progresivamente su propio criterio estético persiguiendo como única finalidad el placer por la lectura.</p> <p>3.4. Dramatiza fragmentos literarios breves desarrollando progresivamente la expresión corporal como manifestación de sentimientos y emociones, respetando las producciones de los demás.</p> <p>4.1. Lee y comprende una selección de textos literarios representativos de la literatura del siglo XVIII a nuestros días, identificando el tema, resumiendo su contenido e interpretando el lenguaje literario.</p> <p>4.2. Expresa la relación que existe entre el contenido de la obra, la intención del autor y el contexto y la pervivencia de temas y formas emitiendo juicios personales razonados.</p> <p>5.1. Redacta textos personales de intención literaria a partir de modelos dados, siguiendo las convenciones del género y con intención lúdica y creativa.</p>

## XVI. INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN

Los instrumentos de evaluación son aquellos materiales que nos permiten llegar a valoraciones concluyentes sobre el aprendizaje de nuestros alumnos. Será preferible que esa evaluación se verifique con varias herramientas para tener una visión más amplia sobre la evolución académica de los estudiantes. Al evaluar a los estudiantes tendré en cuenta los instrumentos que enumeramos a continuación. Gran parte los encontramos en el apéndice 6, salvo algunas excepciones: observación del profesor en sus anotaciones (valoración de las intervenciones, las actividades y lecturas dramatizadas); el portafolio, cuya estructura específico a los alumnos (v. apéndice 6); la autoevaluación (v. apéndice 7) y coevaluación (v. apéndice 8) de las exposiciones individuales y grupales a través de las rúbricas; la valoración del cuaderno del alumno y la entrevista sobre las lecturas obligatoria, voluntaria y de ampliación.

## **XVII. REFLEXIONES FINALES**

No ha sido tarea fácil hacer una trasposición didáctica del asunto elegido para el trabajo de investigación. Mientras la he llevado a cabo, he pensado en todo momento en mis primeras experiencias docentes y recordado qué movía y motivaba a mis alumnos.

He disfrutado profundamente de mis prácticas docentes y he reunido una experiencia que, a pesar de su brevedad, ha resultado tan intensa y prometedora como entrañable. Tengo gratos recuerdos de mi tutora; de los demás profesores, antiguos profesores míos; y, por supuesto, de los alumnos, a los que tanto aprecio y estimo. La realización de las prácticas fue uno de los mayores retos de mi vida.

Terminé hace tres años el grado universitario en Filología Hispánica en la Universidad de Sevilla y sabía que quería ser profesor en el futuro. No obstante, desconocía, ignoraba por completo cuán agradecida y satisfactoria puede llegar a ser esta (futura) profesión. Ahora entiendo a mis padres, que han dedicado su vida a la docencia. Sobre todo, ahora comprendo mejor que nunca a mi madre, ahora me reconozco en su ilusión y en sus ganas de ver y cuidar a sus alumnos; de ver a sus compañeros; y de ir al trabajo cada día con una sonrisa. A lo largo de mi vida, han pasado por delante de mí muchos docentes. Con algunos de ellos me he sentido identificado y he reconocido en ellos virtudes que me gustaría adquirir y métodos que quiero usar en mi práctica como profesor; en otros casos, por el contrario, he observado actitudes que desearía no repetir nunca y que me han demostrado el daño que puede hacerse desde el estrado a los jóvenes alumnos. En cualquier caso, la experiencia como alumno ha formado parte de mi educación sentimental (recordando el título flaubertiano) y pedagógica y ha contribuido a generar un modelo docente y vital al que espero corresponder en lo posible.

La propuesta didáctica de este Trabajo de Fin de Máster, el diseño de las actividades y de la evolución están en consonancia con dicho modelo, cuyas mayores virtudes incluyen la educación emocional, el trabajo cooperativo y el aprendizaje dialógico, bases de la nueva pedagogía del siglo XXI.

## BIBLIOGRAFÍA 1 (PARTE DEL MEHS)

### NOVELAS DE GALDÓS

- PÉREZ GALDÓS, Benito (1870a), «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», en *Revista de España*, t. XV, núm. 57, pp. 162-163. (también en *Prosa crítica* (2004), con introducción y edición de José-Carlos Mainer, Madrid, Espasa Calpe).
- , (1870b), «Don Ramón de la Cruz y su época». Artículo Primero, en *Revista de España*, tomo XVII, Madrid, pp. 200-227. [Artículo en línea]. Disponible desde: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002755775&search=&lang=es> [con acceso el 10/10/2020].
- , (1870c), «Don Ramón de la Cruz y su época». Artículo Segundo, en *Revista de España*, tomo XVIII, Madrid, pp. 28-52. [Artículo en línea]. Disponible desde: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002759110&search=&lang=es> [con acceso el 15/10/ 2020].
- , (1882) *El amigo Manso*, Madrid, Administración de La Guirnalda y Episodios Nacionales. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-amigo-manso--0/html/> [con acceso el 3/04/2020].
- , (1895), «Prólogo» a *Los condenados*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez. [Libro en línea]. Disponible desde Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-condenados-drama-en-tres-actos-precedido-de-un-prologo--0/html/> [con acceso el 10/10/2020].
- , (1923), *Obras inéditas. Volumen II. Arte y crítica*, ed. Alberto Ghirardo, Madrid, Renacimiento. [Libro en línea]. Disponible desde Cervantes Virtual: [http://www.cervantesvirtual.com/portales/benito\\_perez\\_galdos/obra/obras-ineditas-volumen-2-arte-y-critica-971065/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/obra/obras-ineditas-volumen-2-arte-y-critica-971065/) [con acceso el 10/10/2020].
- , (2001a), *El abuelo*, Ediciones Rueda, Madrid.
- , (2001b) *Lo prohibido*, ed. Whiston, Madrid, Cátedra.
- , (2007) *Tormento*, ed. Barjau y Parellada, Barcelona, Crítica.
- , (2016a), *La desheredada*, ed. Gullón, Madrid, Cátedra.
- , (2016b) *Miau*, ed. Díez de Revenga, Madrid, Cátedra.

- , (2017) *La de Bringas*, Blanco y Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra.
- , (2018) *El doctor Centeno*, ed. Román Román, Cáceres, Publicaciones Universidad de Extremadura. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-doctor-centeno-970720/> [con acceso el 1/05/2020].
- , (2019a) *Fortunata y Jacinta I*, ed. Caudet, Madrid, Cátedra.
- , (2019b) *Fortunata y Jacinta II*, ed. Caudet, Madrid, Cátedra.
- , (2020), *Memorias de un desmemoriado*, ed. Neila, Sevilla, Renacimiento.

### OTRAS FUENTES

- ALAS, Leopoldo (1885), *Sermón perdido*, Madrid, Librería de Fernando. [Libro en línea]. Disponible desde: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sermon-perdido-critica-y-satira--0/html/> [con acceso el 12/10/2020].
- , (1886-1887), *La Regenta*, ed. bolsillo 1980, Madrid, Alianza.
- , (1894a), «Psicología del sexo», *La Ilustración Ibérica*, 6 de enero de 1894, 6 de enero de 1894, núm. 575; en O. C. (2005), t. VIII, *Artículos* (1881-1894), pp. 636-638.
- , (1894b), «Psicología del sexo (Continuación)», *La Ilustración Ibérica*, 20 de enero de 1894, núm. 577; en O. C. (2005), t. VIII, *Artículos* (1881-1894), pp. 639-642.
- , (1894c), «Psicología del sexo (Continuación)», *La Ilustración Ibérica*, 14 de abril de 1894, núm. 589; en O. C. (2005), t. VIII, *Artículos* (1881-1894), pp. 717-719.
- , (1894d), «Psicología del sexo (Continuación)», *La Ilustración Ibérica*, 28 de abril de 1894, núm. 591; en O. C. (2005), t. VIII, *Artículos* (1881-1894), pp. 731-733.
- ALTAMIRA, Rafael (1905), *Literatura y psicología*, Barcelona. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://archive.org/details/psicologiyliter00altagoog/page/n7/mode/2up> [con acceso el 28/09/2020].
- BALZAC, Honoré de (1842), «Prólogo» a *La Comedia Humana*, pp. 1-9. [Documento en línea]. Disponible en Internet desde: <https://docer.com.ar/doc/nssxnv> [con acceso

el 15/11/2020].

- DUJARDIN, Édouard (1887), *Les lauriers sont coupés* (1989), Paris, Le Dilettante.
- EL BACHILLER CORCHUELO, GONZÁLEZ FIOL, Enrique, (1910) «Benito Pérez Galdós (confesiones de su vida y de su obra)», en *Por esos mundos*, núm. 186, pp. 26-56. [Revista en línea]. Disponible desde: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003235120&search=&lang=es> [con acceso el 15/09/2020].
- GONZÁLEZ SERRANO, Urbano (1880), *La psicología contemporánea*, Madrid, Librería de Hernando, Imprenta del mismo. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uiug.30112087592298&view=1up&seq=9&q1=%C3%ADntimo> [con acceso el 16/11/2020].
- , (1886), *La psicología fisiológica*, Madrid, Librería de Fernando Fé. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?control=BVPB20090011021> [con acceso el 16/11/2020].
- , (1888), *Crítica y filosofía*, Madrid, Biblioteca Económica Filosófica. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.cmd?id=399693> [con acceso el 10/11/2020].
- , (1892a), *Estudios críticos*, Madrid, Escuela Tipográfica del Hospicio. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <http://ciconia.gobex.es/biblioteca/es/consulta/registro.cmd?id=4489> [con acceso el 16/11/2020].
- , (1892b), *Estudios psicológicos*, Madrid, Sáenz de Jubera, Hermanos, Editores. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advanced=false&exact=on&textH=&completeText=&text=estudios+psicol%C3%B3gicos&pageSize=1&pageSizeAbrv=30&pageNumber=3> [con acceso el 16/11/2020].
- , (1903), *La literatura del día (1900-1903)*, Barcelona, Imprenta de Henrich. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: [http://ciconia.gobex.es/biblioteca/es/consulta/resultados\\_navegacion.cmd?id=15934&posicion=6&forma=ficha](http://ciconia.gobex.es/biblioteca/es/consulta/resultados_navegacion.cmd?id=15934&posicion=6&forma=ficha) [con acceso el 16/11/2020].

- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1978), *Historia de los heterodoxos españoles*, ed. Rafael García y García de Castro, Madrid, La Editorial Católica.
- , (1897), «Contestación del Excmo. Señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo», en *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Sr. D. Benito Pérez Galdós el domingo 7 de febrero de 1897*, Madrid, Viuda e hijos de Tello. [Libro en línea]. Disponible desde: [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_ingreso\\_Benito\\_Perez\\_Galdos.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Benito_Perez_Galdos.pdf) [con acceso el 5/09/2020].
- MONLAU, Pedro Felipe y José María HEREDIA Y REY (1858), *Curso de psicología y lógica, para uso de los institutos y colegios de segunda enseñanza*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=3305> [con acceso el 8/10/2020].
- PALACIO VALDÉS, Armando y Leopoldo ALAS, *CLARÍN* (1882), *La literatura en 1881*, ed. Alfredo de Carlos Hierro, Madrid. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=2622> [con acceso el 18/10/2020].
- PARDO BAZÁN, Emilia (1973), *Obras completas*, II, Madrid, Aguilar.
- , (1883a), *La cuestión palpitante*, ed. José María González Herrán, Barcelona, Editorial Anthropos.
- , (1883b), *La tribuna*, ed. Benito Varela Jácome, Madrid, Cátedra.
- , (1886), *Los Pazos de Ulloa*, ed. Pena Varela, Madrid, Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.
- , (1887), *La revolución y la novela en Rusia*, ed. M. Tello, Madrid. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000244314&page=1> [con acceso el 2/11/2020].
- , (1889), *Insolación*, ed. Penas Varela, Madrid, Cátedra.
- , (1906), *Lecciones de literatura*, Madrid y Barcelona, Ibero-americana. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <http://biblioteca.galiciiana.gal/es/consulta/registro.do?id=6117> [con acceso el 5/11/2020].



PEREDA, José María (1883), *Obras completas*, tomo XIII, ed. Viudo e Hijo de Manuel Tello, Madrid. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://books.google.es/books?id=fylHAQAAMAAJ&q=%C2%BFNo+habr%C3%ADa+en+las+afectuosas+demonstraciones+de+este+hombre+alg%C3%BA+prop%C3%B3sito&dq=%C2%BFNo+habr%C3%ADa+en+las+afectuosas+demonstraciones+de+este+hombre+alg%C3%BA+prop%C3%B3sito&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjk-Ir95sPsAhX76eAKHdjhCjEQ6AEwBnoECAgQAg> [con acceso el 8/10/2020].

-----, (1871), *Tipos y paisajes*, Madrid. Imprenta de Fontanet. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tipos-y-paisajes--0/html/> [con acceso el 10/11/2020].

SANZ DEL RÍO, Julián (1857), «Discurso pronunciado en la solemne inauguración del año académico de 1857 a 1858 en la Universidad Central». [Documento en línea]. Disponible en Internet desde: <https://archive.org/details/A11409411/page/n5/mode/2up> [con acceso el 1/10/2020].

VALERA, Juan (1874), *Pepita Jiménez*, ed. J. Noguera a cargo M. Martínez, Madrid. [Libro en línea]. Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pepita-jimenez--0/> [con acceso el 20/09/2020].

-----, (1887), *Apuntes sobre el arte de escribir novelas*, Madrid. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: [https://www.europeana.eu/es/item/9200143/BibliographicResource\\_2000069337345](https://www.europeana.eu/es/item/9200143/BibliographicResource_2000069337345) [con acceso el 25/09/2020].

ZOLA, Émile (1989), *El Naturalismo*, Barcelona, Península.

## ESTUDIOS

ABOAL LÓPEZ, María (2017), «Seducción y muerte: la destrucción del orden. *Thérèse Raquin* de Zola y *Lo prohibido* de Galdós», en *Hispanic Research Journal*, vol. 18 núm. 3, pp. 213-223.

- AGUIRRE, Ángel Manuel (1998), «La simbología de los sueños y de las pesadillas en dos novelas de Pérez Galdós: *Miau* y *La desheredada*», en *Atti del XVII Convegno (Associazione Ispanisti Italiani, 1996)*, vol. 1, pp. 123-134.
- ÁLAMO FELICES, Francisco (2006), «La *caracterización* del personaje novelesco: perspectivas narratológicas», en *Revista Signa: revista de la Asociación Española de la Semiótica*, núm. 15, Madrid, Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Departamentos de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Filología Francesa, Universidad Nacional de Educación a Distancia, pp. 189-213.
- , (2013), «El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración», en *Lingüística y Literatura*, núm. 64, julio-diciembre, pp. 179-201. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: <http://www.scielo.org.co/pdf/linli/n64/n64a10.pdf> [con acceso el 20/06/2020].
- ALAS, CLARÍN, Leopoldo (2020), *Galdós, novelista*, ed. Adolfo Sotelo Vázquez, Sevilla, Renacimiento.
- ALBÉRÈS, René Marie (1972), *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel.
- ALBORG, Juan Luis (1996), *Historia de la literatura española*, VI, Madrid, Gredos.
- ALBUERA GUIRNALDOS, Antonio (1988), «La figura del cesante en la obra de Pérez Galdós: *Miau*», en *Baética: Estudios de arte, geografía e historia*, núm. 11, pp. 479-512.
- ALLEN HERNÁNDEZ, Jonathan (2019), «*Lo prohibido*. Un ensayo de escritura libre precursor de las vanguardias del siglo XX», en *Actas del XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (2017)*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 163-169.
- ALONSO, Dámaso (1965), «La novela española y su contribución a la novela realista moderna», en *Cuadernos del Idioma*, I, pp. 17-43.
- ÁLVARO GONZÁLEZ, Luis C. y Á. MARTÍN DEL BURGO (2007), «Trastornos neurológicos en la obra narrativa de Benito Pérez Galdós», en *Neurología: Publicación oficial de la Sociedad Española de Neurología*, vol. 22, núm. 5, pp. 292-300.
- ÁLVARO GONZÁLEZ, Luis C. (2011), «*Miau*: lectura desde la consulta del neurólogo», en *Isidora: revista de estudios galdosianos*, núm. 15, pp. 19-33.

- , (2009), «*Lo prohibido: la teoría de la degeneración en lo literario, lo biológico y lo social*», en *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2009), pp. 162-174.
- AMORÓS, Andrés (1974), *Introducción a la novela contemporánea*, Salamanca, Anaya.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1961), «Formas en la novela contemporánea», en Germán Gullón y Agnes Gullón (eds.), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, pp. 145-161.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (1994), «Notas sobre el soliloquio/monólogo interior y su utilización en *El Cid*, *El Lazarillo*, *La Celestina*, *El Quijote* y *La Regenta*», en *Versants*, 25, pp. 3-26.
- ANDREU, Alicia G. (1980), «La relación íntima de Galdós con la literatura popular», en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1980), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 1, pp. 18-37.
- , (1986), «Diálogo de voces en *Fortunata y Jacinta*», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1983), vol. 1, pp. 153-158.
- , (1989a), «*Tormento: un discurso de amantes*», en *Hispania*, vol. 72, núm. 2, pp. 226-232.
- , (1989b), «Juanito Santa Cruz en diálogo con el mito de don Juan», en *Revista Hispánica Moderna*, a. 42, núm. 1, pp. 3-17.
- ARENCEBIA, Yolanda (1996), «Lengua y estilo de Galdós», en *Benito Pérez Galdós: aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, coord. por Francisco Provedano y Eberhard Geisler, pp. 11-28.
- , (2001), «Las escrituras del yo. El caso de Pérez Galdós», en *Anales Galdosianos*, núm. 36, pp. 49-64.
- , (2010), «Mujer, novela y sociedad. *Fortunata y Jacinta* de Galdós», en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (2007), coord. por Pierre Civil, Françoise Crémoux, vol. 2, pp. 139-145.
- , (2020), *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets.
- ARMAS AYALA, Alfonso de (1989), *Galdós: lectura de una vida*, Santa Cruz de Tenerife, Caja General de Ahorros de Canarias.
- , (2020), *Galdós. Una biografía*, Barcelona, Tusquets editores.

- AUB, Max (1945), «La generación del 68», en *Discurso de la novela española contemporánea*, México, El Colegio de México. [Artículo en línea]. Disponible desde: <https://muse.jhu.edu/chapter/2387794/pdf> (con acceso el 11/11/2020).
- AZNAR ANGLÉS, Eduardo (1995), «El monólogo interior: su naturaleza textual y su presencia en la literatura hispánica», en *Anuari de filologia. Secció F, Estudis de llengua i literatura espanyolas*, 6, pp. 9-30.
- , (1996a), «Resituar el monólogo interior» en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, núm. 1, pp. 19-29. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: <https://revistes.ub.edu/index.php/bueb/article/view/27947/28771> [con acceso el 10/06/2020].
- , (1996b), *El monólogo interior: un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB.
- , (2002), «Transformación, transmisión, recepción en la determinación de un género: el origen y el sentido del monólogo interior», en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de género y formas textuales*, pp. 463-470. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: <https://buleria.unileon.es/bitstream/handle/10612/9062/aznar%20angles0001.pdf?sequester=1&isAllowed=y> [con acceso el 9/09/2020].
- BAJTÍN, Mijaíl (1929), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E., 1986.
- , (1934-1935), «La palabra en la novela», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 77-236.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. (2000), «Galdós y la novela moderna», en *Monteagudo*, núm. 5, pp. 183-185.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (1999), «Revisión crítica del naturalismo. Actualización de un debate histórico», en *Anuario de Estudios Filológicos*, 22, pp. 55-71.
- BARJAU, Teresa (2009), «De Victor Hugo en Galdós: *Les misérables* y el ciclo de *El doctor Centeno*, *Tormento* y *La de Bringas*», en *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 233-245.
- BATAILLON, Marcel (1962), «La originalidad artística de *La Celestina*», en *Nueva revista de filología hispánica*, XVII, pp. 265-290. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: [https://www.researchgate.net/publication/319339736\\_La\\_originalidad\\_artistica\\_](https://www.researchgate.net/publication/319339736_La_originalidad_artistica_)

de *La Celestina*/link/59a5df0da6fdcc61fcf9886d/download [con acceso el 20/09/2020].

- BEHIELS, Lieve (2015), «Galdós y el pensamiento utópico», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosiano* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 28-42.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis y Juan VARIAS GARCÍA (1991), «El discurso del personaje en la novela galdosiana», en *Revista de Literatura*, t. 53, núm. 106, pp. 513-533.
- , (1992), *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.
- BELL, T. E. (2006), *Galdós and Darwin*, Londres, Tamesis Books.
- BERGMANN, Emilie (1985), «‘Los sauces llorando a moco y baba’: Ekphrasis in Galdós’ *La de Bringas*», en *Anales Galdosianos*, núm. 20, pp. 75-81.
- BERNÁ JIMÉNEZ, Carmen (2018), «La psiquiatría en Galdós: un recorrido por los personajes masculinos de la novela realista-naturalista», en *La hora de Galdós*, eds. Yolanda Arencibia, Germán Gullón, Victoria Galván González et al, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- BESER, Sergio, ed. (1972), *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española*, Barcelona, Laia.
- BIEDER, Maryellen (1986), «La comunicación narrativa en *El amigo Manso*, de Benito Pérez Galdós», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, coord. por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, vol. 1, pp. 243-253.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1994-1995), «De vencedores y vencidos en la restauración según las ‘Novelas contemporáneas’ de Galdós», en *Anales Galdosianos*, núm. 29-30, pp. 13-50.
- BLANCO AMOR, José (1969), «*Miau* como justificación de la modernidad de Galdós», en *Sur*, núm. 265, pp. 68-81.
- BLANQUAT, Josette (1977), «¿Galdós, humanista?», en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 43-59.
- BLY, Peter A. (1986), «Lo acuático en *La de Bringas*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, t. 20, núm. 1, pp. 45-57.

- , (1992), «Galdós, Sellés y el tratamiento literario del adulterio», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1989), coord. por Antonio Vilanova Andreu, vol. 2, pp. 1213-1220.
- , (1996), «La máscara del lenguaje erótico-financiero en tres novelas sociales de Pérez Galdós», en *Revista de Literatura*, núm. 58, pp. 387-397.
- BOIX MARTÍNEZ, R. y M. GARCÍA PÉREZ (1996), «Galdós y el problema del misticismo morboso como causa de enfermedad mental», en *Revista de Asociación Española de Neuropsiquiatría*, núm. 60, pp. 677-683.
- BORRALLO-SOLÍS, Adela (2008), «Muertos de risa: Reconsideraciones sobre el lenguaje en *El doctor Centeno* de Galdós», en *Romance Quarterly*, vol. 55(3), pp. 175-190.
- BOTREL, Jean-François (1977), «Benito Pérez Galdós, ¿escritor nacional?», en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 60-79.
- BOVES NAVES, María del Carmen (1985), *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1969), «El Naturalismo de Galdós y el mundo de *La desheredada*», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 230, pp. 479-486.
- , (1976), *Galdós visto por sí mismo*, Madrid, Magisterio Español.
- BRÍO CARRETERO, Clara del (2009), «La primera persona en *El amigo Manso*, de Pérez Galdós», en *Per Abbat*, vol. 8, pp. 87-102.
- BROOKS, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press.
- BUENO, M<sup>a</sup> Lourdes (2003), «El aparte en el *Lazarillo de Tormes*: reflexión, ironía y silencio», *Bulletin of Spanish Studies*, vol. LXXX, núm. 3, pp. 283-295.
- BURUNAT, Silvia (1980), *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A.
- CABREJAS, Gabriel (1991), «Galdós y el suicidio», en *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, núm. 14, pp. 191-202.
- CALVO BUEZAS, José Luis (1978), «Luces y sombras del krausismo español», en *El Basilisco*, núm. 3, julio-agosto.
- CAMPOS, Jorge (1974), «Nota sobre dos capítulos de *La desheredada*», en *Estudios escénicos*, pp. 165-172.
- CANO JIMÉNEZ, Gema (2011), «*La de Bringas*: una revisión de La Gloriosa dieciséis años después», en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, núm. 48. [Artículo

- en línea]. Disponible desde Internet en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero48/bringas.htm> [con acceso el 10/12/2020].
- CÁNOVAS SÁNCHEZ, Francisco (2019), *Vida, obra y compromiso. Benito Pérez Galdós*, Madrid, Alianza.
- CANTERO GARCÍA, Víctor (2020), «Rosalía Pipaón en *La de Bringas* (1884): un diamante bien tallado», en *Cuadernos de Investigación Filológica*, pp. 55-75.
- CAPELLÁN DE MIGUEL, Gonzalo (1998), «La renovación de la cultura a través del pensamiento alemán: Krause y el krausismo», en *Brocar*, 22, pp. 137-153.
- , (2006), *La España armónica: el proyecto del krausismo español para una sociedad en conflicto*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CAREY, Douglas M. (1969), «Asides and Interiority in Lazarillo de Tormes», en *Studies in Philology*, vol. 66, núm. 2, pp. 119-134.
- CARBONELL, M. Cristina (1992), «Urbano González Serrano, crítico literario (1900-1903)», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, pp. 177-210.
- CARDONA, Rodolfo (2015), «Galdós y el panorama cultural del fin de siglo», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (2013)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 333-337.
- CARPINTERO CAPELL, Heliodoro (2001), «La Psicología y el ‘Problema de España’». Una cuestión de Psicología, en *Psicothema*, vol. 13, núm. 1, pp. 186-192.
- , (2002), «El doctor Simarro y la psicología española», en *Anales de la Real Academia de Ciencia Morales y Políticas*, núm. 79, pp. 193-214.
- , (2011), «La psicología educativa en España. Unas notas históricas sobre sus primeros pasos», en *Psicología Educativa*, vol. 17, núm. 1, pp. 13-25.
- CASALDUERO, Joaquín (1974), *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*, Madrid, Gredos.
- CASSAN MOUDOUD, Chantal (1987), «El uso de los apartes en *Celestina*», en *Celestinesca*, vol. 1, pp. 13-20. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: [http://parnaseo.uv.es/celestinesca/Numeros/1987/VOL%2011/NUM%201/1\\_articulo2.pdf](http://parnaseo.uv.es/celestinesca/Numeros/1987/VOL%2011/NUM%201/1_articulo2.pdf) [con acceso el 15/09/2020].
- CASTRO, Elena de Paz de (2013), «Hacer las Américas: el viaje sin retorno de un personaje galdosiano», en *Communication and Culture Online*, núm. 1, pp. 55-66.

- CAUDET, Francisco (2002), *El parto de la modernidad. La novela española en los siglos XIX y XX*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- CERCAS, Javier, «Galdós», *El País Semanal*, (9-02-2020).
- , «Galdós y Muñoz Molina», *El País*, (15-02-2020).
- CERNUDA, Luis (1975), «Galdós» (1954), en *Poesía y Literatura I y II*, Barcelona, Seix Barral, pp. 62-68.
- CHAMBERLIN, Vernon A. (1992), «Juan Valera y la caracterización de Juanito Santa Cruz en *Fortunata y Jacinta*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. por Antonio Vilanova Andreu, vol. 2, pp. 1237-1242.
- , (2002), «Integridad creativa del personaje galdosiano: el caso del Doctor Moreno Rubio», en *Morada de la palabra: Homenaje a Luce y a Mercedes López Baralt*, ed. William Mejías López, vol. 1, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 440-447.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (1993), «Las reflexiones teóricas de Pérez Galdós sobre novela», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), vol. 1, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 103-117.
- CHIOLINI BAGLEY, Rossella (2009), «La importancia y el valor simbólico de la indumentaria en la novela *Fortunata y Jacinta*», en *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2009), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 320-326.
- CLEMESY, Nelly (1987), ed.: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1989), «De *Los Pazos de Ulloa* a *La madre naturaleza*: Don Julián y el tema del amor prohibido», en *Estudios sobre los «Pazos de Ulloa»*, coord. M. Mayoral, Madrid, Cátedra.
- CLUFF, David (1974-1975), «The structure and meaning of Galdós' *Tormento*», en *Reflexión*, vol. 3 / 4, pp. 159-167.
- COHN, Dorrit (1978), *Transparent minds: Narrative modes for presenting consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- COMAS DE GUEMBE, Dolores M. (1967), *La función del monólogo en Benito Pérez Galdós y Miguel de Unamuno*, Mendoza, Ediciones Universidad de Nacional de Cuyo.



- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2010), «Entre historias fingidas y verdaderas: (el) Tormento de Galdós», en *Literatura y comunicación*, coord. por Miguel Nieto Nuño, pp. 131-182.
- CONCEJO ÁLVAREZ, Pilar (1990), «Lo femenino como mito en Galdós», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 365-373.
- COPELAND, Eva M. (2007), «Galdós's *El amigo Manso*: Masculinity, Respectability and Bourgeois Culture», en *Romance Quarterly*, vol. 54(2), pp. 109-123.
- , (2017), «'¿Pero no ves que es marica?' Maxi Rubín and Male Gender/Sexual Deviance in *Fortunata y Jacinta*», en *Hombre en peligro: Género, Nación e Imperio en la España de Cambio de siglo (XIX-XX)*, ed. por Mauricio Zabalgoitia Herrera, pp. 117-133.
- CORREA, Gustavo (1970), «Pérez Galdós y la tradición calderoniana», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-52, pp. 221-241.
- , (1977a), *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.
- , (1977b), «Galdós y la picaresca», en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1973)*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp.
- , (1977c), «El héroe de la picaresca y su influencia en la novela moderna española e hispanoamericana», en *Thesaurus*, t. XXXII, núm. 1, pp. 75-94.
- , (1983), «Calderón y la novela realista española», en *Anales galdosianos*, núm. 18, pp. 15-24.
- CORUJO MARTÍN, Inés (2020), «Adornando el cuerpo femenino: objetos de moda y género en *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós», en *Lectora*, núm. 26, pp. 67-81.
- COSKUN ADIGÜZEL, Salih Seniz (2018), «La locura de Maximiliano en *Fortunata y Jacinta*: un estudio psicoanalítico», en *Molesto: Edebiyat Arastirmalari Dergisi*, vol. 1, iss. 1, pp. 13-23.
- COUSO-LIAÑEZ, Antonio José (2011), «El desafío a la dicotomía mujer caída vs. ángel del hogar en *Doña Berta*», en *Cuadernos Koré. Revista de historia y pensamiento de género*, vol. 1, núm. 4, pp. 166-207.

- CUZOVIC-SEVERN, Marina (2017), «The (Post) Imperialist Rebellion of the Domestic Femme Fatale in Galdós' *La de Bringas*», en *Cincinnati Review*, núm. 43, pp. 17-34.
- CRUZ LEAL, Petra-Iraides (1993), «El problema de la educación en *El amigo Manso*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Las Palmas, Ediciones Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 623-629.
- DASH, Robert W. (1990), «El desdoblamiento de Galdós en Evaristo Feijoo y don Lope», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2, pp. 49-55.
- DELGADO, Feliciano (1988), *El lenguaje de la novela*, Córdoba, Publicaciones del monte de Piedad y caja de ahorros de Córdoba.
- DELGADO, Luisa Elena (1995), «Más estragos que las revoluciones: detallando lo femenino en *La de Bringas*», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. 48, núm. 1, pp. 31-42.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2000), «1888 y el inicio de la modernidad en las literaturas hispánicas», en *Cuadernos del Lazarillo: Revista literaria y cultural*, núm. 19, pp. 16-21.
- DÖLZ-BLACKBURN, Inés (1981), «La animalización de personajes en *Miau* de Galdós», en *Explicación de Textos Literarios*, pp. 53-60.
- DOLEZEL, Lubomír (1973), *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press.
- DORCA, Toni (1992), «Más acá de la metaficción: lo dramático en *El amigo Manso*», en *Castilla: Estudios de literatura*, núm. 17, pp. 49-56.
- , (2007), «El mundo al revés: una lectura carnavalesca de *Fortunata y Jacinta*», en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 84, núm. 2, pp. 193-206.
- DUREY, Diane F. (2013), «¿Qué es el hombre sin ideal? Cervantes, Galdós y la lucha de ser», en *Actas VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 210-227.
- ELIZALDE, Ignacio (1991), «Cervantes y las novelas galdosianas», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 233-239.
- EOFF, Sherman H. (1954), *The novels of Pérez Galdós*, Saint Louis, Washington University Studies.

- ESTÉVEZ, Francisco (2015), «Presencia de una ausencia. Más sobre Galdós en su obra», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 91-97.
- , (2016), *Galdós en sus textos: asedios críticos para una hermenéutica*, Anejos, Siglo diecinueve, Monografías 8, Universitas Castellae.
- ETREROS, Mercedes, Leonardo ROMERO TOBAR y María Isabel MONTESINOS (1977), *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- ERTLER, Klaus-Dieter (2003), «Construcciones narrativas del discurso social en las ‘Novelas contemporáneas’ de Benito Pérez Galdós», en *Estrategias narrativas y construcciones de una ‘realidad’: Lecturas de las ‘Novelas contemporáneas’ de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 57-77.
- ESCOBAR BONILLA, María del Prado (1980), «Galdós y la educación de la mujer», en *Actas de II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1980), vol. 2, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 165-182.
- , (1990), «Personajes infantiles en la novela galdosiana», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1989), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 2, pp. 57-67.
- , (1993), «Análisis de *Lo prohibido*: el asunto, los personajes y el tratamiento del tiempo», en *Actas de IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), vol. 1, pp. 119-138.
- , (1994), «La doble función de un personaje galdosiano», en *Philologica canariensis*, núm. 0, pp. 137-150.
- , (2013), «La sombra alargada del *Quijote* en las ‘Novelas españolas contemporáneas’», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), Las Palmas, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 25-36.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2015), *Lenguaje moral y sociedad en Fortunata y Jacinta de Galdós* (Tesis doctoral), Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. [Documento en línea]. Disponible desde Internet desde: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/52993/1/5309862770.pdf> [con acceso el 2/01/2021].

- FANGER, Donald (1970), *Dostioevski y el realismo romántico. Un estudio sobre Dostoievski en relación Balzac, Dickens y Gogol*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- FAYAD SANZ, Diana Lucía (2010), *Hacia una poética de la re-escritura galdosiana: el efecto paródico de la imaginación melodramático en Tormento* (Trabajo fin de Grado), Facultad de Humanidades, Universidad de Puerto Rico. [Documento en línea]. Disponible en Internet desde: <https://repositorio.upr.edu/bitstream/handle/11721/1837/2010%20Hacia%20una%20Po%20C3%A9tica%20de%20la%20Re%20Escritura%20Galdosiana.pdf?sequence=1> [con acceso el 15/12/2020].
- FEENY, Thomas (1989), «The Evolution of Galdós' Krausism: *La familia de León Roch* and *El doctor Centeno*», en *Revista Hispánica Moderna*, pp. 111-114.
- FERNÁNDEZ, Pura (2008), *Mujer pública y vida privada: del arte eunuco a la novela lupanaria*, Londres, Támesis.
- , (2015), «Paradojas de la modernidad: imaginario científico y experimentación narrativa. De Galdós a Nocilla Project (2006-2009)», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 1-21.
- FERNÁNDEZ-CARVAJAL, Rodrigo (2003), *El pensamiento español en el siglo XIX, Nausíca*, Murcia.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Blanca (2019), «Indicios novelescos. Una lectura de *Fortunata y Jacinta* de Galdós», en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 5, pp. 71-79.
- FERNÁNDEZ MONTESINOS, José (1980), *Galdós II*, Madrid, Castalia.
- FERRANDO VALERO, Carles (2015), «Dialécticas de la novela moderna: realismo y tipología narrativa en *Fortunata y Jacinta*», en *Hispanic Review*, vol. 83, núm. 1, pp. 77-98.
- FERRARI, Marta Beatriz (2003), «*Miau* de Benito Pérez Galdós o la epopeya de la pobreza», en *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 15, pp. 51-66.
- FERRER-CHIVITE, Manuel (1998), «Los silencios de Lázaro de Tormes», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, eds. María Cruz

- García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad de Acalá, Servicio de Publicaciones.
- FIERRO SÁNCHEZ, Emilia (2009), «La escritura de Galdós en *El amigo Manso*», en *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2009), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 262-268.
- , (2015), «El pensamiento ético-estético y político de Galdós y el mundo presente», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 380-385.
- FLORES RUIZ, Eva María y Juan David LUNA RODRÍGUEZ (2005), «Tuberculosis y escritura, las dos muertes de *El doctor Centeno*», en *Revista de literatura*, t. 67, núm. 133, pp. 49-75.
- FRANZ, Thomas R. (1996), «Don Francisco as Fate: The Construction of the Cenotaph in *La de Bringas*», en *Neophilologus*, vol. 80, pp. 259- 267.
- FRIEDMAN, Melvin (1955), *Stream of Consciousness: A Study in Literary Method*, New Haven, Yale University.
- GALLEGO, Domingo J. y Catalina M. ALONSO (1995), «El orador y el discurso en *El amigo Manso*», en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992), vol. 1, pp. 109-124.
- GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria (2009), La mujer angelical frente a la mujer fatal en las novelas de Pérez Galdós, en *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 388-401.
- GARCÍA, Antonio Marco (1993), «Antecedentes literarios y estéticos del “naturalismo galdosiano”», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 439-456.
- GARCÍA LANDA, José Ángel (1998), *Acción, relato y discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- GARCÍA DE MESA, Roberto (2009), «Los paraísos artificiales en la novela galdosiana: *Miau y Nazarín*», en *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2009), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 389-398.
- GARCÍA RAMOS, Antonio D. (2009), «La refracción onírica del mundo adulto: el sueño de Isabelita Bringas», en *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 5, pp. 58-70.

- GARCÍA SUÁREZ, Pedro (2014), «Marcas femeninas en la imagen del hombre lector en la novela realista / naturalista española», en *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, núm. 32, pp. 185-203.
- , (2015), «El uso del cuerpo femenino en la novela realista y naturalista española», en *Études romanes de Brno*, núm. 1, pp. 219-236.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2013), «El monólogo interior en las novelas espiritualistas de Pardo Bazán, Clarín y Galdós (1889-1895)», en *Boletín de la Real Academia Española*, t. 93, cuad. 307, pp. 69-93.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, M. A. (2000), *Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- GARRIDO MEDINA, Joaquín (1993), «Relevancia e interpretación metafórica en *Miau* de Galdós», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 401-412.
- GEISLER, Eberhard (1996), «Galdós en los umbrales de la modernidad. Lectura de *La incógnita* y las dos versiones de *Realidad*», *Benito Pérez Galdós: aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, coord. por Francisco Provedano y Eberhard Geisler, pp. 59-80.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil (trad.: Barcelona, Lumen, 1991).
- GILLESPIE, Gerald (1970-1971), «*Miau*: hacia una definición de la sensibilidad de Galdós», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 250-252, pp. 415-429.
- GILMAN, Stephen (1966), «The birth of Fortunata», en *Anales galdosianos*, núm. 1, pp. 71-80. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ao-i-1966/html/dcd8d1f0-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_24.html#I\\_23\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ao-i-1966/html/dcd8d1f0-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_24.html#I_23_) [con acceso el 10/12/2020].
- , (1970), «The consciousness of Fortunata», en *Anales galdosianos*, núm. 5, pp. 55-85.
- , (1973), «La palabra hablada en ‘Fortunata y Jacinta’», en *Benito Pérez Galdós*, coord. por Douglass M. Rogers, pp. 293-316.
- , (1980), «Cuando Galdós habla con sus personajes», en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1980), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 128-134.
- , (1985), *Galdós y el arte de la novela europea, 1867-1887*, Madrid, Taurus.

- GÓMEZ, Jesús (2004), «El soliloquio de tradición agustiniana como límite del diálogo» en *Revista de Literatura*, LXVI, 131, pp. 23-47. [Artículo en línea]. Disponible desde:  
<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/139/150> [con acceso el 15/06/2020].
- GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis (1983), «Galdós y el krausismo español», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 32, núm. 1, pp. 55-79.
- GÓMEZ MOLLEDA, M<sup>a</sup> Dolores (1966), *Los reformadores de la España contemporánea*, Madrid, C.S.I.C., Escuela de Historia Moderna.
- GÓMEZ-FERRER MORANT, Guadalupe (2005), «Teoría, práctica y técnica narrativas en la obra de Armando Palacio Valdés», en *Palacio Valdés. Un clásico olvidado (1853-2003): actas del Congreso celebrado en Entralgo-Laviana (24-27 de septiembre de 2003)*, eds. Elena de Lorenzo Álvarez y Álvaro Ruiz de la Peña, Laviana, Excmo. Ayuntamiento de Laviana, pp. 133-195.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (2018), «Evaristo Feijoo, de *Fortunata y Jacinta*: entre Emilia Pardo Bazán (1887) y Mario Camus (1980)», en *Actas del XI Congreso Internacional de estudios Galdosianos (2017)*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 854-866.
- GOLD, Hazel (1985), «*Tormento*: vivir un dramón, dramatizar una novela», en *Anales galdosianos*, núm. 20, pp. 35-44.
- GOLDMAN, Peter B. y Andrés VILLAGRÁ (1992), «Personajes y transformaciones en *Fortunata y Jacinta*», en *Romance Quarterly*, núm. 39, pp. 61-70.
- GONZÁLEZ AGUILERA, Lorena (2018), *La figura femenina en la novela galdosiana: La de Bringas, Tormento y La desheredada* (Trabajo de Fin de Grado), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de Jaén. [Documento en línea]. Disponible en Internet desde: <http://tauja.ujaen.es/handle/10953.1/8244> [con acceso el 15/12/2020].
- GRANDES, Almudena, «Galdós para entender la España de hoy», *El País* (5-01-2020).
- GULLÓN, Germán y Agnes GULLÓN (1974), *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus.
- GULLÓN, Germán (1976), *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus.

- , (1980), «La imaginación galdosiana: su funcionamiento y posible clasificación», en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 1, pp. 155-169.
- , (1982), «Originalidad y sentido de *La desheredada*», en *Anales galdosianos*, núm. 17, pp. 39-49.
- , (1983), «Anatomía de una desilusión: *La desheredada*», en *La novela como acto imaginativo*, Madrid, Taurus, pp. 85-100.
- , (1990), «Presentación: cuestionando el canon galdosiano», en *Anales galdosianos*, núm. 25, pp. 115-118.
- , (1991), «El subtexto en *Fortunata y Jacinta*», en *Crítica Hispánica*, vol. XIII, núm. 1-2, pp. 99-109.
- , (1993a), «Galdós, un clásico moderno», en *Ínsula* (48), núm. 561, pp. 3-4.
- , (1993b), «Galdós y la lectura de posmoderna del texto literario: *El amigo Manso* como ejemplo», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 681-694.
- , (2003), *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , (2005), «Benito Pérez Galdós, el hombre tras el escritor», en *Isidora: revista de estudios galdosianos*, núm. 1, pp. 13-16.
- , (2008), «Galdós, novelador del mundo moderno», en *Isidora: revista de estudios galdosianos*, núm. 14, pp. 5-14.
- , (2009), «La imagen actual del galdosismo en España», *Galdós y el siglo XX: Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), ed. Yolanda Arencibia, María del Prado y Rosa María Quintana, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 833-841.
- , «Palos de ciego a Galdós», *El Cultural*, (18-02-2020).
- , (2020), «Propuestas para renovar el galdosismo, año 2020», en *Archiletras científica: revista de investigación y letras*, núm. 3, pp. 263-276.
- GULLÓN, Ricardo (1958), «Cuestiones galdosianas», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 101, pp. 237-254.
- , (1970), *Técnicas de Galdós*, Madrid, Taurus.
- , (1971), «Desdoblamiento interior en *La desheredada*», en *Ínsula*, núms. 300-301, pp. 9-10.
- , (1973), *Galdós, novelista moderno*, Madrid, Gredos.



- HARDY LEAHEY, Thomas (2005), *Historia de la psicología*, Madrid, Pearson Educación.
- HEATH, Stephen (1986), «Realism, modernism and ‘language-consciousness’», en *Realism in European Literature*, eds. N. Boyle y M. Swales, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 103-122.
- HENEGHAN, Dorota (2012), «Shopping Angels: Fashion, Gender and Modernity in Galdós’ *La de Bringas*», en *Dissidences*, vol. 1, iss. 2, art. 6, pp. 1-38.
- HIGUERO, Francisco Javier (2014), «Nihilismo existencial en *Miau*», en *Siglo diecinueve: literatura hispánica*, núm. 20, pp. 405-421.
- HODDIE, James H. (1993), «Reexamen de un enigmático texto galdosiano», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 521, pp. 47-70.
- HOYLE, Alan (1991), «El trasfondo irónico y económico de *Miau*», en *Revista de Literatura*, t. 53, núm. 105, pp. 85-102.
- HUMPHREY, Robert (1924), *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley University Press.
- , (1969), *La corriente de la conciencia en la novela moderna. Un estudio de James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner y otros*, trads. Julio Rodríguez Puértolas y Carmen de Rodríguez Puértolas, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- IGLESIAS, Ángel (1984), «El simbolismo de los nombres en *Miau*, historia gatuna en Madrid», en *Bulletin Hispanique*, t. 86, núm. 3-4, pp. 379-402.
- INGELMO FERNÁNDEZ, Joaquín (2007), «La infancia frente a los hechos de la vida: los sueños en los personajes infantiles de las ‘Novelas contemporáneas’ de don Benito Pérez Galdós», en *Cuadernos de psiquiatría y psicoterapia del niño y del adolescente*, núms. 43-44, pp. 17-46.
- , y José Antonio MÉNDEZ RUIZ (2013), «Estudios de algunos sueños infantiles en *Miau* de Galdós», en *Revista de Psicopatología y salud mental del niño y del adolescente*, núm. 21, pp. 83-88.
- ISLA GARCÍA, Virginia (2019), «La letra con sangre entra. La enseñanza de la lectoescritura en *El doctor Centeno* de Galdós», en *Contextos: estudios de humanidades y ciencias sociales*, núm. 44. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde:

<http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1520/1578> [con acceso el 15/12/2020].

- JAGOE, Catherine (1989), «The subversive angel in *Fortunata y Jacinta*», en *Anales galdosianos*, núm. 24, pp. 79-94.
- JAMES, William (1963), *Compendio de psicología*, Buenos Aires, Emecé.
- JESPERSEN, Otto (1975), *La filosofía de la gramática*, tr. Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama.
- JIMÉNEZ GARCÍA, Antonio (1986), «Urbano González Serrano (1848-1904): filósofo, ensayista y crítico literario», en *Revista de estudios extremeños*, vol. 42, núm. 1, pp. 43-76.
- JIMÉNEZ GÓMEZ, Cristina (2015), «La configuración del personaje galdosiano desde una instancia receptora femenina [The Construction of the Galdosian character from a female reception view]», en *Dossiers Feministes*, núm. 20, pp. 71-84.
- , (2018), *La construcción de los personajes femeninos galdosianos desde una instancia receptora de mujer* (Tesis doctoral), Universidad de Córdoba, UCOPress. [Documento en línea]. Disponible en Internet desde: <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/16229/2018000001744.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [con acceso el 5/12/2020].
- JOVER ZAMORA, José María (1983), «La época de la Restauración. Panorama político-social, 1875-1902», en *Historia de España (Revolución burguesa, oligarquía y constitucionalismo 1834-1923)*, t. VIII, pp. 271-318.
- , (2000), «Conciencia burguesa y conciencia obrera en la España contemporánea», en *Clásicos de historia social de España: una selección crítica*, pp. 219-257.
- JUARISTI LINACERO, Jon (1990), «Ironía, picaresca y parodia en *La de Bringas*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 38, núm. 1, pp. 277-296.
- KARANOVIĆ, Vladimir (2011), «*La Regenta* de Leopoldo Alas, *Clarín* entre el realismo y el naturalismo», en *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, núm. 2, pp. 113-122.
- KAYSER, Wolfgang (1958), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.
- KIRSNER, Robert (1980), «Esclavitud y rebeldía en *Fortunata y Jacinta*», en *Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por Evelyn Rugg, Alan M. Gordon, pp. 423-425.

- KLÓSIŃSKA-NACHIN, Agnieszka (2001), «Monólogo en la novela española: técnica narrativa y visión del mundo», Acta Universitatis Lodziensis, en *Folia Litteraria Romanica*, 2, pp. 3-119. [Documento en línea ]. Disponible en Internet desde: [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta\\_Universitatis\\_Lodziensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Romanica/Acta\\_Universitatis\\_Lodziensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Romanica-r2001-t2/Acta\\_Universitatis\\_Lodziensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Romanica-r2001-t2-s3-119/Acta\\_Universitatis\\_Lodziensis\\_Folia\\_Litteraria\\_Romanica-r2001-t2-s3-119.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2-s3-119/Acta_Universitatis_Lodziensis_Folia_Litteraria_Romanica-r2001-t2-s3-119.pdf) (con acceso el 15/07/2020).
- KOCHIWA, Masae (2009), «El temple de la mujer de clase media en *La de Bringas* y en *Genjimonogatari*», en *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2009), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 399-409.
- KRAUEL, Ricardo (1996-1997), «La sinrazón de la razón: revisión de la cordura en *Fortunata y Jacinta*», en *Anales galdosianos*, núm. 31-32, pp. 13-34.
- KRONIK, John W. (1980), «La reseña de *Clarín* sobre *El amigo Manso*», en *Anales Galdosianos*, núm. 15, pp. 63-71.
- , (1988), «La retórica del realismo: Galdós y *Clarín*», en Lissorgues, pp. 47-57.
- , y Harriet S. TURNER, eds. (1994), *Textos y contextos de Galdós. Actas del Simposio del Centenario de Fortunata y Jacinta*, Madrid, Castalia.
- , (2002), «La voz virtual de Leopoldo Alas: *Clarín* y sus narradores», en *Leopoldo Alas. Un clásico contemporáneo, (1901-2001): Actas del Congreso celebrado en Oviedo (12-16 de noviembre de 2001)*, coord. por Elena de Lorenzo Álvarez, Álvaro Ruiz de la Peña Solar, Araceli Iravedra Valea, vol. 2, pp. 861-876.
- , (2009), «Galdós y sus críticos: el galdosismo en América», en *Galdós y el siglo XX: Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), ed. Yolanda Arencibia, María del Prado y Rosa María Quintana, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 848-853.
- KROW-LOCAL, MARTHA G. (1989), «El estilo es la mentira: el valor de la palabra escrita en Galdós (1881-1886)», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, pp. 83-90.
- LABANYI, Jo (1990), «The problem of Framming in *La de Bringas*», en *Anales Galdosianos*, núm. 25, pp. 25-35.
- , (2011), *Género y modernización en la novela realista española* Madrid, Cátedra –Universitat de València– Instituto de la Mujer.

- , (2020), «Realism and the Complicated History of the Emotions in the Nineteenth Century: the Contribution of Galdós [El realismo y la complicada historia de las emociones en el siglo XIX: La contribución de Galdós]», en *Anales Galdosianos*, núm. 55, pp. 27-38.
- LAFUENTE NIÑO, Enrique (1980), «Sobre los orígenes de la psicología en España. El papel del movimiento krausista», en *Estudios de Psicología*, núm. 1, pp. 139-146.
- LAKHDARI, Sadi (2001), «La escritura de la modernidad en *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós», en *Actas del VII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2001), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 413-419.
- , (2010), «Monólogo interior y narraciones de sueños en las novelas de Galdós: una transición de la novela realista-naturalista hacia la novela contemporánea», en *Le roman espagnol: entre 1880 et 1920: état des lieux*, coord. por Elizabeth Delrue, pp. 75-86.
- , (2012), «Le secret dans *Tormento* et *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós», en *Le Secret*, núm. 1, pp. 21-29.
- LARRA, Mariano José de, «Literatura», *El Español*, núm. 79, 18-01-1836. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003467221&search=&lang=es> [con acceso el 10/12/2020].
- LATORRE CERESUELA, Yolanda (1995), «El arte en *Lo prohibido*», en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 463-469.
- LEVIN, Harry (1974), *El realismo francés (Stenhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust)*, Barcelona, Editorial Laia.
- LEY, Charles David (1977), «Galdós comparado con Balzac y Dickens como novelista nacional», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 291-295.
- LIEVE, Behiels, (2015) «Galdós y el pensamiento utópico», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 28-42.
- LISSORGUES, Yvan, ed. (1988), *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos, Barcelona.

- , (1998a), «Del realismo al fin de siglo. Sociedad y arte literario», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, dir. Víctor García de la Concha, ed. L. Romero Tobar, Espasa-Calpe, Madrid, pp. 1-58.
- , (1998b), «Filosofía idealista y krausista. Positivismo y debate sobre la ciencia», en *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, dir. Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa, pp. 31-46.
- , (2001), «Hacia una estética de la novela realista», en *La novela en España (siglos XIX-XX): coloquio internacional celebrado en la casa de Velázquez (17-19 de abril de 1995)*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 53-72.
- , (2014), «Hacia una estética del lenguaje interior en la novela del *gran realismo* del siglo XIX», en *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, eds. Marisa Sotelo, Enrique Rubio et al., Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, pp. 211-228.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1987), «Lo que una sueña tiene su aquel: la exploración del inconsciente en *Fortunata y Jacinta*», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 35, núm. 1, pp. 151-170.
- LÓPEZ MORILLA, Juan (1968), «La Revolución de septiembre y la novela española», en *Revista de Occidente*, núm. 67, pp. 94-115.
- LÓPEZ, Ignacio Javier (1986), «Génesis, texto y contexto del galán galdosiano», en *Cuadernos hispanoamericanos*, pp. 11-121.
- , (1988), «Representación y escritura diferente en *La desheredada* de Galdós», en *Hispanic Review*, vol. 56, núm. 4, pp. 455-481.
- , (1993), «Galdós y el arte de la prosa: imagen y conciencia en las ‘*Novelas españolas contemporáneas*’», en *Galdós y el arte de la prosa*, pp. 95-127.
- LLÓRENS, Vicente (1968), «Galdós y la burguesía», en *Anales galdosianos*, núm. 3, pp. 51-59.
- LUJÁN-RAMÓN, Salvadora (2019), «Galdós: educador nacional», en *Actas del XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 65-84.
- MACEDONIO ESPINOSA, Aurelio (1920), «Benito Pérez Galdós», en *Hispania*, vol. 3, pp. 111-112. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: <https://archive.org/details/jstor-331308/page/n1/mode/2up> [con acceso el 12/12/2020].

- MACEIRAS FAFIÁN, Manuel, ed. (2002), *Pensamiento filosófico español*, Madrid, Síntesis.
- MADARIAGA, Salvador de (1960), *De Galdós a Lorca*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- , (1979), *Pérez Galdós. Biografía santanderina*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, Instituto de Literatura José María de Pereda.
- MAINER, José Carlos (2004), *Prosa crítica*, Madrid, Espasa Calpe.
- , (2014), «Galdós, escritor del siglo XX», en *Miscelánea de estudios homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, coord. por María Victoria Escribano Paño, Antonio Duplá Ansuátegui, Laura Sancho Rocher, María Angustias Villacampa Rubio, pp. 487-498.
- MAINGUENEAU, Dominique (2010), *Manuel de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Armand Colin.
- MANZANO FRANCO, Javier (2015), «Abelarda, víctima del *furor amoris*: una reinterpretación galdosiana del tópico en *Miau*», en *Cuadernos de Aleph*, núm. 7, pp. 117-128.
- MARCHESE, Angelo y Joaquín FORRADELLAS (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- MARCOS JUEZ, Cristina (1991), «La vida sensata de Máximo Manso», en *Caligrama*, vol. 4, pp. 75-86.
- MARTINÓN, Miguel (2000), «Galdós: *La de Bringas*», en *Estudios humanísticos. Filología*, núm. 22, pp. 279-286.
- MATZAT, Wolfgang (1996), «Naturalismo y ficción en la novela galdosiana: el caso de *Lo prohibido*», en *Benito Pérez Galdós: aportaciones con ocasión de su 150 aniversario*, coord. por Francisco Provedano y Eberhard Geisler, pp. 81-93.
- MAYORAL, Marina (1986), ed.: Emilia Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia)
- , (1987), «Introducción», en Emilia Pardo Bazán, *Insolación*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 9-36.
- , (1989), coord., «El tema del amor en las novelas de los Pazos», en *Estudios sobre los 'Pazos de Ulloa'*, Madrid, Cátedra, Ministerio de Cultura.
- MCDERMOTT, Patricia (2005), «Cómo se compone una mujer por correspondencia: 'Pepita Jiménez' y 'Tristana'», en *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX). III Coloquio de la Sociedad de Literatura*

- Española del Siglo XIX (Barcelona, 23-25 de octubre de 2002)*, eds. Luis F. Díaz Larios et al., Barcelona, Universitat de Barcelona; PPU, pp. 221-232.
- MEDINA RAMÍREZ, Claudia (2012), «Lo cursi en el Madrid de Galdós visto en *La de Bringas*», con resonancias de Molière, en *Rumbos del hispanismos en el umbral del Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, / coord. por Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga, Debora Vaccari, vol. 5, 2012 (v. *Moderna y Contemporánea*, Laura Silvestri (ed. lit.), Loretta Frattale (ed. lit.), Matteo Lefèvre (ed. lit.), pp. 78-85.
- MELLA, Olga Guadalupe (2015), «*Tristana*: el diálogo al monólogo y de la correspondencia privada a la novela», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria pp. 98-109.
- MENÉNDEZ UREÑA, Enrique (1991a), *K. C. F. Krause. Philosoph, Freimaurer, Weltbürger, Eine Biographie mit einem Vorwort von Rudolf Vierhaus*, Stuttgart, Frommann-Holzboog (Verlag).
- , (1991b), *Krause, educador de la Humanidad. Una biografía*, Universidad Pontificia Comillas, Colección del Instituto de Investigación sobre Liberalismo, Krausismo y Masonería, Madrid.
- MILLER, Stephen (1986), *El mundo de Galdós. Teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socio-literario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.
- MITTERAND, Henry (1986), *Zola et le Naturalisme*, Paris, PUF.
- , (1988), «Les trois langages du Naturalisme», en Y. Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, Barcelona, Anthropos, pp. 21-29.
- MOIX, Gabrielle (1989), *Valery Larbaud et l'évolution des formes littéraires*, Berne, Peter Lang.
- MONCY, Agnes (1965), «Enigmas de Galdós», en *Ínsula*, núm. 222, pp. 1-12.
- MONTERO-PAULSON, Daria (1990), «La mujer Quijote y la rebelde en la obra de Benito Pérez Galdós», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1989), vol. 1, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 273-302.
- MONTOYA CAMARENA, Blanca A. (2008), *Metapsicología de doce protagónicos: una trayectoria de Galdós* (Tesis doctoral), Universidad Autónoma de Madrid.

- [Documento en línea]. Disponible en Internet desde: [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/321/22002\\_montoya\\_camarena\\_blanca.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/321/22002_montoya_camarena_blanca.pdf?sequence=1) [con acceso el 28/11/2020].
- MORA GARCÍA, José Luis (2002), «De Blanco White a Galdós: un siglo de lucha por la libertad de conciencia en España», en *Sistema*, 171, pp. 105-116.
- MORAL, Rafael del (2010), *Cómo se hizo una novela. Estructura y elementos de la ficción en Fortunata y Jacinta*, Ridis Editores. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <https://ebiblioteca.org/?/ver/23116> [con acceso el 1/01/2021].
- MORENO CASTILLO, Gloria (1977), «La unidad de tema en *El doctor Centeno*», en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1973), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 382-396.
- MÚGICA, Cristina (2013), «*El doctor Centeno*: la resignificación del nombre», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 504-512.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, «En defensa de Galdós», *El País* (14-02-2020).
- NOVELLA, Enric J. (2010a), «La política del yo: ciencia psicológica y subjetividad burguesa en la España del siglo XIX», *Asclepio. Revista de Historia de la Medicina y de la Ciencia*, vol. LXII, núm. 2, julio-diciembre, pp. 453-482.
- , (2010b), «La higiene del yo: ciencia médica y subjetividad burguesa en la España del siglo XIX», en *Frenia*, vol. X, pp. 49-74.
- NUEZ, Sebastián de la y José SCHRAIBMAN (1967), *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid, Taurus.
- OLEZA, Joan (1946), «Realismo y naturalismo en la novela española», en *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976, pp. 19-37. [artículo en línea]. Disponible desde Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/realismo-y-naturalismo-en-la-novela-espaola-0/html/> [con acceso el 1/08/2019].
- , (1976), «Realismo y naturalismo: la novela como manifestación de la ideología burguesa», en *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, pp. 5-17. [Artículo en línea]. Disponible desde Internet: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/realismo-y-naturalismo---la-novela-como-manifestacin-de-la-ideologa-burguesa-0/html/ff836868-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/realismo-y-naturalismo---la-novela-como-manifestacin-de-la-ideologa-burguesa-0/html/ff836868-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_) [con acceso el 26/11/2020].



- , (1995), «El debate en torno a la fundación del Realismo, Galdós y la poética de la novela en los años 70», en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 257-277. [artículo en línea]. Disponible desde Internet: file:///C:/Users/pc/Downloads/el-debate-en-torno-a-la-fundacion-del-realismo-galdos-y-la-poetica-de-la-novela-en-los-anos-70-783679%20(1).pdf [con acceso el 1/08/2019].
- , (2007), «Galdós frente al discurso modernista de la modernidad. Por una lectura compleja del realismo», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, pp. 177-200.
- , (2009), «La novela del siglo XX y Galdós, una relación controvertida», en *Galdós y el siglo XX: Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), ed. Yolanda Arencibia, María del Prado y Rosa María Quintana, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 889-895.
- ONÍS, Federico de (1943), «El humorismo de Galdós», en *Revista Hispánica Moderna*, vol. IX, pp. 293-294.
- ONTAÑÓN DE LOPE BLANCH, Paciencia (2010), «A vueltas con el donjuanismo en Galdós», en *Actas del XVI Congreso Internacional de Hispanistas* (2007), coord. por Pierre Civil, Françoise Crémoux, vol. 2, pp. 184-190.
- ORDEN JIMÉNEZ, Rafael V. (1998), *El sistema de la filosofía de Krause. Génesis y desarrollo del Panenteísmo*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas.
- , (1999), «La filosofía de Krause y su influencia: nuevas perspectivas de estudio en América Latina», en *Universitas Philosophica*, 32, pp. 139-179.
- ORTIZ ARMENGOL, Pedro (2000), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.
- PADILLA MANGAS, Ana María (2002), «Las huérfanas desamparadas galdosianas y su origen en *Doña Perfecta*», en *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas letras y Nobles Artes*, vol. 81, núm. 148, pp. 309-318.
- PALLAS, Byron P. (1988), «El naturalismo en *La Regenta*», en Frank Durand (ed.), *La Regenta* de Leopoldo Alas, Madrid, Taurus.
- PALOMO OLMOS, Bienvenido (1990), «De la novela al teatro: modificaciones en las técnicas de introspección», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1989), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 435-444.

- PASTO-CROBY, Lisa (2013), «Dickens y Galdós: la perspectiva múltiple», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 177-188.
- PATERNÁIN PEÑARRUBIA, Maite (2013), «Galdós, el novelista historiador», en *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, núm. 18, pp. 241-246.
- PATIÑO EIRÍN, Cristina (1998), «Concepto y definiciones de novela en la obra teórico-crítica entre 1884 y 1887», en *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Santiago de Compostela.
- PATTISON, Walter T. (1965), *El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario*, Madrid, Gredos.
- PAYO DE LUCAS, Jesús Pedro (2010), «La concepción antropológica en el krausismo. Krause: una visión del hombre», en *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 46, pp. 193-199.
- PENAS VARELA, Eremitas (1985), «El sistema dialogal galdosiano», en *Anales Galdosianos*, núm. 2, pp. 111-119.
- PENUEL, Arnold M. (1972), «Galdós, Freud and Humanistic Psychology», en *Hispania*, vol. 55, pp. 66-75.
- , (1987), *Psychology, religion and ethics in Galdós' novels. The quest for Authenticity*, Boston, University Press of America.
- PÉREZ VIDAL, José (1978), «*Miau*, negación burlesca, en una caricatura de Galdós», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, núm. 34, pp. 67-78.
- PRATT, D.J. (2000), *Signs of Science. Literature, Science and Spanish Modernity since 1868*, Indiana, Perdue University Press.
- PUÉRTOLAS, Ana y Julio RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS (1989), «Fortunata y Jacinta entre la libertad y el orden», en *Galdós en el centenario de Fortunata y Jacinta*, coord. por Julio Rodríguez Puértolas, pp. 85-102.
- QUERO, Alberto (2015), «Maravilla es del Çid, que su ondra creçe tanto. Argumentación y apartes en el *Poema de Mío Cid*», en *Estudios Románicos*, vol. 24, pp. 199-210. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/245401/185981> [con acceso el 17/09/2020].

- QUEVEDO GARCÍA, Francisco J. (1989-1990), «Los nombres y su función narrativa en *El amigo Manso*», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núms. 8-9, pp. 283-292.
- , (1991), «¿Manuel Peña: la esperanza ahogada en *El amigo Manso*», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 10, pp. 371-380.
- , (1993), «Tres indianos en la novela galdosiana: Agustín Caballero, Teodoro Golfín y José María Manso», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 479-495.
- , (2009), «La mujer nueva y la mujer tradicional: apuntes en torno a los modelos femeninos en *El amigo Manso*», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 347-357.
- , (2019), «Política, moral y caricatura en *El amigo Manso*», en *Actas del XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2017), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 138-149.
- QUISPE-AGNOLI, Rocío (1998), «De la mujer caída al ángel subvertido en *Fortunata y Jacinta*: las funciones ambivalentes de Mauricia la Dura», en *Bulletin of HispanicStudies*, núm. 3, pp. 337-354.
- RALLO GRUSS, Asunción (2018), «El retrato naturalista en las ‘Novelas contemporáneas’ de Pérez Galdós», en *La hora de Galdós*, eds. Yolanda Arencibia, Germán Gullón, Victoria Galván González et al, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.
- RAMÍREZ LÓPEZ, Marco A. (2017), «*El doctor Centeno* de Benito Pérez Galdós: aspectos autobiográficos», en *Fuentes Humanísticas*, pp. 157-171.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES (1996), *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Colegio de España.
- RIBBANS, Geoffrey (1977a), «La figura Villaamil en *Miau*», en *Actas del I Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1973), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insularde Gran Canaria, pp. 397-413.
- , (1977b), «El carácter de Mauricia la Dura en la estructura de *Fortunata y Jacinta*», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por François López, JosephPérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier, vol. 2, pp. 713-721.

- , (2011), «Grandes expectativas, en Dickens y Galdós», en *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas: Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, V Coloquio (Barcelona, 22-24 de octubre de 2008)*, Barcelona, PPU, pp. 437-445.
- RICO, Francisco, dir. (1982), *Historia de la literatura española. Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Crítica.
- RILEY, Edward C. (1982), «Anticipaciones en el ‘Quijote’ del estilo indirecto libre», en *Actas del Cuarto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Salamanca, agosto de 1971*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 471-478.
- RISLEY, William R. (1987), «*La desheredada*: el nuevo Galdós y el comienzo de la gran novela española de la década de 1880», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. 63, pp. 197-212.
- RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión (2010), «El concepto mimético de la literatura en los textos ensayísticos de Galdós», en *Acta literaria*, núm. 40, pp. 133-145.
- RODERO, Jesús (1994), «*Fortunata y Jacinta*: heteroglosia y polifonía en el discurso del narrador», en *Anales galdosianos*, núm. 29-30, pp. 75-86.
- RODRÍGUEZ, Alfred y Darcy DONAHUE (1983), «Camila: la denominación de un personaje de Galdós», en *Anales galdosianos*, núm. 18, pp. 73-76.
- , y Luz María RODRÍGUEZ (1983), *Lo prohibido*, ¿una parodia galdosiana?, en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. LX, pp. 51-59.
- RODRÍGUEZ, Rodney T. (1986), «Las máscaras del engaño en *Tormento*», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1983)*, coord. por A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez, vol. 2, pp. 517-524.
- , (1990), «La unidad orgánica de la trilogía *Centeno-Tormento-Bringas*», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1989)*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 2, pp. 179-185.
- , y ROMÁN ROMÁN, Isabel (1993), *La creatividad en el estilo de Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Biblioteca Galdosiana, Casa-Museo Pérez Galdós.
- RODRÍGUEZ CARRO, Vicente (2014), «Krause y las raíces masónicas del krausismo español», en *Studia Zamorensia*, vol. XIII, pp. 277-286.
- RODRÍGUEZ CHICHARRO, César (1966), «La huella del *Quijote* en las novelas de Galdós», en *Las Palabras y el Hombre*, núm. 38, pp. 223-263.

- RODRÍGUEZ HERRERA, M<sup>a</sup> Elia y Carmen M<sup>a</sup> VALVERDE ACOSTA (1981), «Los estilos indirecto y directo libres: un aporte a su definición», en *Filología y Lingüística*, 7 (1 y 2), pp. 43-48. [Artículo en línea]. Disponible desde Internet: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/view/16066/15447> [con acceso el 20/06/2020].
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1970), «Galdós, el teatro y la sociedad de su época», en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 250-251-252, pp. 623-640.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1977), «La clase dominante y su papel en *Fortunata y Jacinta*», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por François López, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier, vol. 2, pp. 735-742.
- , (1975), *Galdós. Burguesía y Revolución*, Madrid, Turner. [Libro en línea]. Disponible desde Internet en: <https://mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/MDC/id/44021/filename/80504.pdf> [con acceso el 10/01/2021].
- RODRÍGUEZ PUY, Yago (2014), *Tormento, estudio de aspectos narratológicos en una novela de Galdós* (Trabajo de Fin de Grado), Facultad de Filología, Universidad de Santiago de Compostela. [Documento en línea]. Disponible en Internet desde: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/13128> [con acceso el 1/01/2021].
- ROMÁN GUTIÉRREZ, Isabel (1988), *Persona y forma: una historia interna de la novela española del siglo XIX*, I y II, Sevilla, Alfar.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel (1988), «Hacia una interpretación de *Miau* de Benito Pérez Galdós», en *Anuario de estudios filológicos*, vol. 11, pp. 335-348.
- ROMERO MENDOZA, Pedro (1940), *Don Juan Valera: estudio biográfico-crítica, con notas*, Madrid, Ediciones Españolas. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/don-juan-valera---estudio-biograficocrtico-con-notas-0/html/> [con acceso el 10/10/2020].
- ROMERO PÉREZ, Francisco (1984), «El mal constitutivo de *Lo prohibido* de Pérez Galdós», en *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 31, pp. 161-167.
- ROMERO RUIZ, María Josefina (2007), «Acercamiento al monólogo interior en el *Quijote*», en *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (2004), coord. por Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña, México, vol. 2, pp. 533-538.

- ROMERO TOBAR, Leonardo (1989), «El Cervantes del siglo XIX», en *Anthropos: Boletín de información y documentación* (Ejemplar dedicado a Miguel de Cervantes: la invención de la poética moderna), núm. 98-99, pp. 116-119.
- , (2003), «Lectores y lectoras en las ‘Novelas contemporáneas’ (1881-1887)», en *Estrategias narrativas y construcciones de una ‘realidad’: Lecturas de las ‘Novelas contemporáneas’ de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 17-38.
- , (2006), «Galdós en los experimentos narrativos de su madurez», en *Galdós en su tiempo*, coord. por Yolanda Arencibia y Ángel Bahamonde, pp. 185-188.
- , (2009), «La desheredada y la tradición del *Quijote* con faldas», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (2005)*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 168-173.
- RUANO DE LA HAZA, José Manuel (1984), «The role of Luisito in *Miau*», en *Anales Galdosianos*, núm. 19, pp. 27-41.
- RUBIO CREMADES, Enrique (2006), *La Regenta de Clarín*, Madrid, Editorial Síntesis.
- RUEGA GARRIDO, Daniel (2018), «Aproximación a la teoría del conocimiento del krausismo español», en *Revista de Filosofía*, 43 (1), pp. 67-84.
- SÁEZ, Adrián J. (2013), «La muerte de Rufete y algunos locos en *La desheredada*: un par de cuestiones cervantinas en Galdós», en *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, ed. por Carlos Mata Induráin, pp. 275-288.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1981), *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, Barcelona, Lumen.
- SÁNCHEZ BENÍTEZ, Roberto (2002), «Identidad y literatura en María Zambrano», en *Signos Filosóficos*, núm. 8, julio-diciembre, pp. 93-110.
- SÁNCHEZ-GEY VENEGAS, Juana (1990), «Galdós y la filosofía del siglo XIX. El humanismo de la ‘tía Roma’», en *Actas del Cuarto Congreso Internacional de estudios galdosianos*, vol. 2, pp. 549-557.
- SANTIÁÑEZ, Nil (1989), «Una marquesita *sandunguera*, o el mito del naturalismo en *Insolación*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, XXXVIII, 2, pp. 119-134.
- SCHAIBMAN, José (1967), «Los estilos de Galdós», en *Actas del II Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en Nijmegen del 20 al 25 de agosto de 1965*, Nijmegen (Holanda), Asociación Internacional de Hispanistas, Instituto Español de la Universidad de Nimega, pp. 573-583.

- , (1982), «Una parodia de una parodia: Juanito Santa Cruz y Moreno-Isla», en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 1, pp. 7-12.
- SCHMITZ, Sabine (2000), «La estética de Benito Pérez Galdós ante el impacto del positivismo, ‘¿perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción?’», en *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1997), eds. Yolanda Arencibia, M<sup>a</sup> del Prado Escobar Bonilla y Rosa María Quintana, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 1033-1049.
- , (2003), «Novelar el mundo ‘real’ desde dentro: Los experimentos de Benito Pérez Galdós con el discurso personal en sus Novelas Contemporáneas», en *Estrategias narrativas y construcciones de una ‘realidad’: Lecturas de las ‘Novelas contemporáneas’ de Galdós y otras novelas de la época*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, Casa Museo Pérez Galdós, pp. 79-95.
- SCHOLLES, Robert y Robert KELLOG (1966), *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford University Press.
- SERVÉN DÍEZ, María del Carmen (2000), «Fortunata y su época sobre los modelos de mujer en la España de la Restauración», en *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, vol. 2, pp. 731-752.
- SINNIGEN, John H. (1987), «Sexo y clase social en *Fortunata y Jacinta*: opresión, represión y expresión», en *Anales galdosianos*, núm. 22, pp. 53-70.
- SHAW, Donald L. (1998), *Historia de la literatura española. El siglo XIX*, 5, Barcelona, Ariel.
- SHNEPF, Michael A. (1989), «Mirror, Mirror, on the Wall: Narcissism in Galdós’s *La desheredada*», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 13, núm. 2, pp. 231-240.
- SHOEMAKER, W.H. (1962), *Los prólogos de Galdós*, México D.F., Ediciones de Andrea.
- SIGUAN, Miguel (1985), «La expresión literaria del lenguaje interior», en *Anuario de Psicología*, núm. 3 (2), pp. 119-128. [Artículo en línea]. Disponible desde Internet:  
<https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/64546/88477>  
 (con acceso el 25/06/2020).

- SIMARRO LACABRA, Luis (1903), «Misión de la ciencia en la civilización», en *Universidad Popular de Valencia, Conferencias, I*, Valencia, Prades, pp. 385-439. (reed. en 2002 en la *Revista de historia de la Psicología*, 23 (1), pp. 31-76.
- SIMILARU, Lavinia (2017), «Mujeres honradas, mujeres inmorales en *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós», en *Language and Literature – European Landmarks of Identity*, pp. 364-371.
- SINNIGEN, John H. (1980), Ideología, reflejo y estructuras literarias en Galdós: el ejemplo de *Tormento*, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional de Hispanistas (1977)*, pp. 711-713.
- SIVIERO, Donatella (2019), «El vacío informativo en los mundos ficcionales de Benito Pérez Galdós. Una experimentación moderna y vital», en *Rassegna iberistica*, núm. 111, pp. 27-46.
- SMITH, Alan E. (1995), «Galdós, Kafka y Rosa Montero: contra el discurso patriarcal», en *Revista Hispánica Moderna*, año 48, núm. 2, pp. 265-273.
- , María Ángeles RODRÍGUEZ SÁNCHEZ y Laurie LOMASK, eds. (2016), *Benito Pérez Galdós. Correspondencia*, Madrid, Cátedra.
- SNOW, Charles Percy (1978), *The Realists: Eight Portraits*, Nueva York, Charles Scribner's Sons.
- SOBEJANO, Gonzalo (1969), «Aburrimiento y erotismo en algunas novelas de Galdós», en *Anales Galdosianos*, núm. 4, pp. 4-11
- , (1973), «La inadaptada (Leopoldo Alas: *La Regenta*, capítulo XVI)», en Alarcos, Amorós et al. *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, pp. 126-166.
- , (1979), «Muerte del solitario (Benito Pérez Galdós: *Fortunata y Jacinta*, 4<sup>a</sup>, II, 6)», Alarcos, Amorós et al. *El comentario de textos*, Castalia, Madrid, pp. 203-254.
- [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/muerte-del-solitario-benito-prez-galds-fortunata-y-jacinta-4-ii-6-0/html/02219040-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/muerte-del-solitario-benito-prez-galds-fortunata-y-jacinta-4-ii-6-0/html/02219040-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_) [con acceso el 20/01/2021].
- , (1988), «El lenguaje de la novela naturalista», en *Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*, ed. Yvan Lissorgues, Barcelona, Anthropos, pp. 583-615.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2002), *El Naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca, Biblioteca Filológica.



- , (2003), «Émile Zola y Leopoldo Alas, *Clarín*: aspectos de la novela», en *Revista Hispánica Moderna*, pp. 5-15.
- , (2018), «Galdós y la novela experimental de Zola» en *La hora de Galdós*, eds. Arencibia, Yolanda; Gullón, Germán; Galván González, Victoria et al., las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de las Palmas de Gran Canaria. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: [file:///Users/alfonsomorenolebron/Downloads/10363-Texto%20del%20art%C3%ADculo-11913-1-10-20190203%20\(2\).pdf](file:///Users/alfonsomorenolebron/Downloads/10363-Texto%20del%20art%C3%ADculo-11913-1-10-20190203%20(2).pdf) [con acceso el 10/09/2020].
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2013), «El multiperspectivismo en la novela galdosiana: *La desheredada*», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 174-182.
- STANNARD, Michael W. (2013), «Las bases científicas del saber médico de Galdós», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 225-234.
- SUTHERLAND, Erika M. (2019), «La herencia de Isidora: prácticas y ética médicas después de *La desheredada*», en *Actas del XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2017), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 665-680.
- SZMETAN, Ricardo (2002), «Benito Pérez Galdós y su novela *Tormento*: algunas consideraciones sobre la misma», en *Revista letras*, núm. 57, pp. 139-148.
- TACCA, Óscar (1973), *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos.
- TAMAYO, Fermín J. (1977), «‘La Celestina’ y el problema del monólogo», en *La Celestina y su contorno social: actas del I Congreso internacional sobre la Celestina*, coord. Manuel Criado de Val, pp. 203-212.
- THION-SORIANO MOLLÀ, Dolores (2005), «Galdós e Ibsen, indagaciones para modernidad teatral», en *La historia en la literatura española del siglo XIX*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo de las Palmas de Gran Canaria, Casa Museo Pérez Galdós, 2005, pp. 545-558.
- , (2008), «Galdós y la confesión», en *Galdós y la gran novela del XIX, Actas del Noveno Congreso Internacional de Estudios Galdosianos, Las Palmas, 15-19 junio de 2009*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de las Palmas de Gran Canaria, pp. 594-603.

- TODEMANN, Friedrich (1930), «Die erlebte Rede im Spanischen», en *Romanische Forschungen*, núm. 44, pp. 103-184.
- TORRANO PIKABEA, Iñaki (2008), *Glosario del lenguaje*, La Coruña, Editorial Netbiblo. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde: [https://books.google.es/books?id=XQyNWgsVKgC&pg=PA91&lpg=PA91&dq=Es+un+lenguaje+exteriorizado,+no+solo+mentalmente&source=bl&ots=\\_HoQjnJEL7&sig=ACfU3U0bDz6t\\_xrEflSe7s0cT7u8S\\_LWAw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiDuquJk8bqAhUHDGMBHUOCCSwQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Es%20un%20lenguaje%20exteriorizado%2C%20no%20solo%20mentalmente&f=false](https://books.google.es/books?id=XQyNWgsVKgC&pg=PA91&lpg=PA91&dq=Es+un+lenguaje+exteriorizado,+no+solo+mentalmente&source=bl&ots=_HoQjnJEL7&sig=ACfU3U0bDz6t_xrEflSe7s0cT7u8S_LWAw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiDuquJk8bqAhUHDGMBHUOCCSwQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Es%20un%20lenguaje%20exteriorizado%2C%20no%20solo%20mentalmente&f=false) [con acceso el 10/07/2020].
- TORTOSA, Francisco y Cristina CIVERA (2006), *Historia de la Psicología*, Madrid, Mc Graw Hill.
- TORRES, David (1976), «La fantasía y sus consecuencias en *La desheredada*», en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, núm. 52, pp. 301-307.
- TORRES BODET, Jaime (1969), *Tres inventores de realidad*, Madrid, Revista de Occidente.
- TRONCOSO DURÁN, Dolores (2015), *Releyendo a Galdós, nuestro contemporáneo*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- TURNER, Harriet S. (1980), «¿Es Manso un pobre hombre?», en *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1978), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 2, pp. 383-399.
- , (1990), «Diseño y configuración semántica de la mentira en *Miau*», en *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1989), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. 2, pp. 241-250.
- , (2009), «Galdós y sus críticos en el siglo XX. Diálogos con Galdós: del descubrimiento al diseño», en *Galdós y el siglo XX: Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), ed. Yolanda Arencibia, María del Prado y Rosa María Quintana, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 842-847.
- , (2015), «Novela es curar: Galdós y Ginés [Writing novels as a treat: Galdós and Ginés]», en *Actas del X Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2013), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 219-224.

- TUBERT, Silvia (1997), «Rosalia de Bringas: El erotismo de los trapos», en *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 74, núm. 4, pp. 371-387.
- , (2001), «*Lo prohibido* y la psicología de la vida erótica», en *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 78 (2), pp. 201-217.
- URBINA, Eduardo (1981), «Mesías y redentores: constante estructural y motivo temático en *Fortunata y Jacinta*», en *Bulletin Hispanique*, núm. 83, pp. 379-398.
- UREY, Diane F. (1982), *Galdós and the irony of language*, Cambridge University Press.
- , (2013), «¿Qué es el hombre sin ideal?: Cervantes, Galdós y la lucha de ser», en *Actas del VIII Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2005), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 210-227.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2008), *Teoría de la narrativa, una perspectiva sistemática*, Madrid, Iberoamericana. [Libro en línea]. Disponible desde Internet: [https://books.google.es/books?id=6aAa2HOMK2EC&pg=PA94&lpg=PA94&dq=La+pluralidad+de+voces+y+conciencias+independientes+e+inconfundibles&source=bl&ots=\\_gwWyRTuNy&sig=ACfU3U0NyzC5d1dNSwEDo4FJm0zFoaMcWw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjqrJ\\_GtsLqAhVZDmMBHcH5ARMQ6AEwAanoECAQQAQ#v=onepage&q=La%20pluralidad%20de%20voces%20y%20conciencias%20independientes%20e%20inconfundibles&f=false](https://books.google.es/books?id=6aAa2HOMK2EC&pg=PA94&lpg=PA94&dq=La+pluralidad+de+voces+y+conciencias+independientes+e+inconfundibles&source=bl&ots=_gwWyRTuNy&sig=ACfU3U0NyzC5d1dNSwEDo4FJm0zFoaMcWw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwjqrJ_GtsLqAhVZDmMBHcH5ARMQ6AEwAanoECAQQAQ#v=onepage&q=La%20pluralidad%20de%20voces%20y%20conciencias%20independientes%20e%20inconfundibles&f=false) [con acceso el 1/07/2020].
- VALLES CALATRAVA, José R. y Francisco ÁLAMO FELICES (2002), *Diccionario de teoría narrativa*, Granada, Alhulia.
- VALIS, Noël (2010), *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, trad. Olga Pardo Torío, Madrid, Antonio Machado.
- VARELA JÁCOME, Benito (1967), *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Ediciones Destino. [Libro en línea]. Disponible en Internet desde Cervantes Virtual: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/renovacin-de-la-novela-en-el-siglo-xx-0/html/ff1d78b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_51.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/renovacin-de-la-novela-en-el-siglo-xx-0/html/ff1d78b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_51.html) [con acceso el 18/06/2020].
- VARELA OLEA, M<sup>a</sup> Ángeles (2019), «Albores de la tercera España en Galdós», en *Actas del XI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2017), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 361-373.
- VAREY, John E. (1966), «Francisco Bringas: ‘nuestro buen Thiers’», en *Anales Galdosianos*, núm. 1, pp. 63-69.

- VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Isabel (2009), «Tormento de Pérez Galdós, huella y superación de la novela folletín», en *Actas del IX Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (2009), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 277-287.
- VELASCO VARGAS, Magali (2004), «Los ocho sueños de Cadalso en *Miau* de Benito Pérez Galdós», en *La Palabra y el Hombre*, núm. 129, pp. 69-84.
- VIGARA TAUTE, Ana M<sup>a</sup> (1993), «*Miau*: el lenguaje coloquial (humano) en Galdós», en *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1990), Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 569-571.
- VILLANUEVA, Darío (1989), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Júcar-Aceña.
- , (2006), *El comentario de texto narrativo: cuento y novela*, Madrid, Mare Nostrum.
- , (2009), «Galdós: teoría comparada de la novela», en *Galdós y la gran novela del siglo XIX, IX Congreso Galdosiano* (2009), eds. Yolanda Arencibia, Rosa María Quintana, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 20-43.
- , (2011), «Tres teorías, tres realismos: Zola, Galdós y James», en *1616: Anuario de Literatura Comparada*, núm. 1, pp. 267-291.
- WANG, Yuqui (2016), «Los niños pícaros en la obra de Pérez Galdós», en *¡Muerto soy!: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, coord. por Cristóbal José Álvarez, Juan Manuel Carmona Tierno, Ana Davis González, Sara González Ángel, María del Rosario Martínez Navarro y Marta Rodríguez Manzano, pp. 431-448.
- WAZEL, Oskar (1926), «Von erlebter Rede», en *Das Werkkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, Quelle Meyer, pp. 207-230.
- WHISTON, James (1990), «Ironía y psicología en *Lo prohibido* de Galdós», en *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 37, pp. 199-208.
- YNDURÁIN, Francisco (1970), *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus.
- ZAMBRANO, María (1987), «La confesión: género literario y método», en *Anthropos: Boletín de Información y documentación*, núm. extra 2, pp. 57-79.
- , (1989), *La España de Galdós*, Madrid, Endymion.
- ZAMOSTNY, Jeffrey S. (2010), «El malestar estomacal en *La de Bringas* de Galdós», en *Decimonónica*, vol. 7, núm. 1, pp. 61-75.

- , (1994), «Las mujeres de Galdós», en *Asparkia. Investigació Feminista*, núm. 3, pp. 129-135. [Artículo en línea]. Disponible en Internet desde: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1094> [con acceso el 10/12/2020].
- ZAVALA, Lauro (1992), «La novela realista como género autoperódico», en *La Palabra y el Hombre*, núm. 84, pp. 198-205.

## BIBLIOGRAFÍA 2 (PARTE DEL MAES)

### MARCO LEGISLATIVO

LEY 17/2007, de 10 de diciembre, de Educación en Andalucía.

ORDEN de 14 de julio de 2016, por la que se desarrolla el currículo correspondiente a la Educación Secundaria Obligatoria en la Comunidad Autónoma de Andalucía, se regulan determinados aspectos de la atención a la diversidad y se establece la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado (BOJA 28-07-2016).

ORDEN de 14 de julio de 2016, por la que se desarrolla el currículo correspondiente al Bachillerato en la Comunidad Autónoma de Andalucía, se regulan determinados aspectos de la atención a la diversidad y se establece la ordenación de la evaluación del proceso de aprendizaje del alumnado.

REAL DECRETO 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. (Texto consolidado el 30 de julio de 2016).

### BIBLIOGRAFÍA

ABELLÁN TOLEDO, Yolanda y Rosario Isabel HERRADA VALVERDE (2016), «Innovación educativa y metodologías activas en educación secundaria. La perspectiva de los docentes de lengua castellana y literatura», en *Revista Fuentes*, 18 (1), pp. 65-76.

ACASO LÓPEZ-BOSCH, María y Clara MEGÍAS (2017), *Art thinking: cómo el arte puede transformar la educación*, Barcelona, Paidós.

ALVARADO, Maite (2007), *Problemas de la enseñanza de lengua y literatura*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.

ARIZA, Julio; Ildefonso COCA MÉRIDA; Juan Antonio GONZÁLEZ ROMANO; Rocío ERNÁNDEZ TRIANO; M<sup>a</sup> del Carmen LACHICA AGUILERA; Alberto RUIZ CAMPOS (2016), *Lengua castellana y literatura*, 4 ESO, Sevilla, Algaida.

CAMARERO, Manuel (1998), *Introducción al comentario de textos*, Madrid, Castalia, 1998.

LÁZARO CARRETER, Fernando y Evaristo CORREA CALDERÓN (1994), *Cómo se comenta un texto literario*, México, Publicaciones Cultural.

- MASSENZANA, Florencia (2017), «Autoconcepto y autoestima: ¿sinónimos o constructos complementarios?», en *Revista de investigación en psicología social*, vol. 53 (1), Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, pp. 39-52.
- MENDOZA, Antonio y Francisco José CANTERO (2003), «Didáctica de la Lengua y Literatura: aspectos epistemológicos», en *Didáctica de la Lengua y la Literatura*, coord. por Antonio Mendoza, Madrid, Prentice Hall, pp. 3-32.
- OLEZA, Joan (1946), «Realismo y naturalismo en la novela española», en *La novela del XIX: del parto a la crisis de una ideología*, Valencia, Bello, 1976, pp. 19-37.  
[Artículo en línea]. Disponible en Internet desde:  
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4x576> [con acceso el 10/05/2020].
- , (1995), «El debate en torno a la fundación del Realismo, Galdós y la poética de la novela en los años 70», en *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* (1992). Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 257- 277.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1975), *La tribuna*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2008), *Tristana*, Madrid, Cátedra.
- , (2018) *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra.
- , (2019), *Ángel Guerra*, Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ GONZALO, Carmen (2011), «Programar en Lengua y Literatura», en *Didáctica de la lengua castellana y la literatura*, coord. por Uri Ruiz Bikandi y María Dolores Abascal Vicente, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 35- 60.
- ROMERA CASTILLO, José (1996), *Enseñanza de la lengua y la literatura*, Madrid, Editorial de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- SÁNCHEZ MIGUEL, Emilio (1998), *Comprensión y redacción de textos*, Barcelona, Edebé.

## ANEXOS Y APÉNDICES

### ANEXO I: *CORPUS* TEXTUAL DEL ANÁLISIS

#### Monólogos comentados

##### Texto 1 (*La desheredada*, cap. II, 2, pp. 300-302).

Isidorita Rufete, ¿conoces tú el equilibrio de sentimientos, el ritmo suave de un vivir templado, deslizándose entre las realidades comunes de la vida, las ocupaciones y los intereses? ¿Conoces este ritmo que es como el pulso del hombre sano? No; tu espíritu está siempre en estado de fiebre. Las exaltaciones fuertes no cesan en ti sino resolviéndose en depresiones terribles, y tu alegría loca no cede sino ahogándose en tristezas amargas. ¿Persistes en creerte de la estirpe de Aransis? Sí; antes perderás la vida que la convicción de tu derecho. Bien; sea. Pero deja al tiempo y a los Tribunales que resuelvan esto, y no te atormentes, construyendo en tu espíritu una segunda vida ilusoria y fantástica. Ten paciencia, no te anticipes a la realidad; no te trabajes interiormente; no saborees con falsificada sensibilidad goces de que están privados tus sentidos. Miquis te ha dicho, bien lo sabes, que eso es un vicio, un puro vicio, como tantos otros hábitos repugnantes, como la embriaguez o el juego, y de ese vicio nace una verdadera enfermedad. El pensamiento se pone malo, como las muelas y el pulmón, y ¡ay de ti si llegas a un estado morboso que te impida disfrutar luego de la realidad lo que ahora quieres gozar, en sueños, contraviniendo a las leyes del tiempo y del sentido común!

Sostienes que ese vicio, aberración o como quiera llamarle Miquis, es una fuente de consuelos para ti. Ya, ya se conoce tu sistema. Después de un día de penas, apuros, celos y disputas, llega la noche, y para consolarte... das un baile. ¡Qué gracioso! Satisfaces tu orgullo y tus apetitos determinando en ti una gran excitación cerebral, de la cual irradian sensaciones y goces. Sabes vestir con tal arte la mentira, que tú misma llegas a tenerla por verdad. Te engañas con tus propias farsas, desgraciada. Te posees de tu papel y lo sientes. Enseñas a tus nervios a falsificar las sensaciones y a obrar por sí mismos, no como receptores de la impresión, sino como iniciadores de ella. ¡Bonito juego! ¡Violación de los órdenes de la Naturaleza!

Mira, Isidorita; tu vida social está bastante desarreglada; pero tu vida moral lo está más aún. El principal de tus desórdenes es el amor desafortunado que sientes por Joaquín



Pez. Le amas con lealtad y constancia, prendada más bien de la gracia y nobleza de su facha que de lo que en él constituye y forma el ser moral. Bien dices tú que ya el amor no es ciego, sino tonto. Tienes razón: ya se le conoce el largo trato que ha tenido con los malos poetas. ¿Por qué no haces un esfuerzito para desprenderte del cariño que tienes a Pez? Por ahí debe empezar tu reforma. Tú le adoras y no le estimas. Él te ama y tampoco te estima gran cosa. Considera cuánto perjudican a tus planes de engrandecimiento tus relaciones con el hombre que ha manchado tu porvenir y deshonrado tu vida. Isidora de Aransis..., pues según tú, no hay más remedio que darte este nombre... Isidora de Aransis, mírate bien en ese espejo social que se llama opinión, y considera si con tu actual trazo puedes presentarte a reclamar el nombre y la fortuna de una familia ilustre. Tonta, ¿has creído alguna vez en la promesa de que Joaquín se casara contigo? Advierte que siempre te dice eso cuando está mal de fondos, y quiere que le ayudes a salir de sus apuros... Casada o no con él, esperas rehabilitarte; dices que el mundo olvida. No te fíes, no te fíes, pues tal puede ser la ignominia que al mundo se le acabe la indulgencia. Se dan casos de estos.

Hay otro desorden, Isidorita, que te hace muy desgraciada, y que te llevará lejos, muy lejos. Me refiero a las irregularidades de tu peculio. Unas veces tienes mucho, otras nada. Lo recibes sin saber de dónde viene; lo sueltas sin saber a dónde va. Jamás se te ha ocurrido coger un lápiz (que cuesta dos cuartos) y apuntar en un pedacito de papel lo que posees, lo que gastas, lo que debes y lo que te deben. No haces cuentas más que con la cabeza, ¡y tu cabeza es tan inepta para esto!... La Aritmética, hija, no cabe dentro de la jurisdicción de la fantasía, y tú fantaseas con las cantidades; agrandas considerablemente el activo y empequeñeces el pasivo. De vez en vez parece que quieres ordenar tu peculio; pero tus apetitos de lujo toman la delantera a tus débiles cálculos, y empiezas a gastar en caprichos, dejando sin atender las deudas sagradas.

Tu generosidad te honra porque indica tu buen corazón; pero te perturba lo indecible. Has sido estafada por algunos que, conociéndote el flaco y tu índole liberal, se han fingido menesterosos. Y dime ahora: ¿qué has hecho de los dos mil duros que a ti y a tu hermano os dejó D. Santiago Quijano? Ya los has gastado en el pleito, en vestidos, en la educación de Mariano, y... confíésalo, que si es un misterio para todo el mundo, no lo es para quien te habla en este momento. No lo ocultes, pues no hay para qué. Más de la mitad de aquel dinero te lo ha distraído Joaquín Pez.

Voz de la conciencia de Isidora o interrogatorio indiscreto del autor, lo escrito vale.

**Texto 2 (*El amigo Manso*, cap. 41, pp. 260).**

—Usted no tiene precio... Es la persona mejor del mundo... Manuel le respeta a usted tanto, que para él no hay autoridad como la de El amigo Manso... Si ahora le dice usted quees de noche se lo creerá. No hace más que lo que usted le mande.

«Te veo venir, palomita -pensé sonriendo en mi interior-. Ahora quieres que yo te case... Temes, y lo temes con razón, que haya inconvenientes... Primero: doña Javiera se opondrá; segundo: el mismo Manuel... (estos soldados rasos son así...) después de su triunfo y de haber tomado la plaza con tanto brío, no tendrá gran empeño en conservarla. Es de la escuela de Bonaparte... Veo, Irenita, que no pierdes ripio... ¿Con que yo mediador, yo diplomático, yo componedor y casamentero...? Es lo que me faltaba».

Díjele esto en espíritu, que es como se dicen ciertas cosas. Y en aquel punto pareciome oír ruido en la puerta que a la sala daba. Otra prueba de mis facultades adivinatorias. Doña Cándida estaba tras las frágiles maderas, oyendo lo que decíamos. Para cerciorarme, abrí la puerta. Desconcertada al verse sorprendida, la señora hizo como que limpiaba la puerta con un gran zorro que en la mano traía.

**Texto 3 (*Tormento*, cap. 24, p. 216).**

Al regresar a su casa midió las fuerzas que le habían nacido y se asombró de lo grandes que eran.

«Ahora sí que se lo digo —pensaba—; ahora sí. No me faltan palabras, como no me falta valor. Tan cierto es que hablaré, como ahora es día... Veamos; empiezo así: '¡Hoy me confesé...!!!'. De esto a lo demás es llano el camino. Le diré: 'Tenía un gran pecado'. '¿Cuál es? ¿Lo puedo saber yo?'. 'No sólo puedes sino que debes saberlo, pues antes de que lo sepas, no debo pensar en casarme'. Palabra tras palabra, va saliendo, va saliendo la cosa como salió en el confesonario. Si después de saber mi arrepentimiento, insiste, le pondré por condición irnos a vivir a un país extranjero para evitar complicaciones».

**Texto 4 (*La de Bringas*, cap. 17, pp. 132-134).**

Sin desatender los trapos, la soñadora dama se iba por esos mundos, ejercitando el derecho de revisión y rectificación de las cosas sociales, concediendo en el reino de la mente a todos los que se creen fuera de su lugar o mal apareados.

Ese Pez sí que es un hombre. Al lado suyo sí que podría lucir cualquier mujer de entendimiento, de buena presencia, de aristocrático porte. Pero como todo anda trocado le tocó esa mula rezona de Carolina... ¡Todo al revés! ¿Qué mujer de mérito no se empequeñece y anula al lado de este poquita-cosa de Bringas, que no ve más que menudencias, y es incapaz de hacer una brillante carrera y de calzarse una posición ilustre?... Ya, ¿qué se puede esperar de un hombre que, cuando le ofrecen un gobierno, en vez de saltar de gozo se pone a dar suspiros y a decir: '«más que el bastón me gustan mis herramientas'?... ¡Oh, Pez, aquel sí que es hombre! Ya sé yo qué mujer le correspondería si las cosas del mundo estuvieran al derecho y cada persona en su sitio. Para tal hombre, una mujer de principios, de mucha labia, señora de finísimos modales, y que supiera honrar a su marido honrándose a sí propia; que supiera darle lucimiento luciéndose ella misma; una dama que se creciera cada día haciéndole crecer, porque el secreto de las brillantes carreras de algunos hombres está en el talento de sus mujeres. Paquito decía ayer que Napoleón no hubiera sido nada sin Josefina. Si en vez de esa beata viviera al lado de Pez una dama que reuniera en sus salones lo más selecto de la política, ya Pez sería ministro... De veras... ¡si yo tuviera a mi lado un sujeto semejante...! Pero vaya usted a hacer ministro a Bringas, un hombre que se pone de mal humor cuando hay que dar agua con azucarillo a cualquiera que viene a casa; un hombre que quiere que me vista de hábito y lleve a los niños con alpargatas. ¡Ah!, roñoso, menguado, nunca serás nada... ¡Oh Pez!, si tuvieras por esposa a la mujer que te corresponde, ¿cómo habías de consentir que saliera a la calle hecha un adefesio para ponerte en ridículo?... Aprende tú, bobo, de quien con cincuenta mil reales de sueldo vive con la apariencia de doce mil duros de renta y paga veinticuatro mil reales de casa. Y no es que tenga deudas, es que sabe agenciarse y saca partido de su posición. Esto no lo sabrá nunca un poca-cosa, un pisa-hormigas que me está predicando tres horas porque puse o no puse siete garbanzos más en el cocido; esto no lo entiende quien no ve más allá de su sueldo mezquino, y está temblando de que le den una cruz por no comprar las insignias; quien no quiere ser gobernador de una provincia; quien se opone a que el aguador me suba dos cubas más de agua, porque, según él, con mojarse el palmito ya basta; quien sostiene que no necesito más que diez y ocho varas de tela para un vestido, y me recomienda que adorne los sombreros de los niños con cinta damascada de la que usan los licenciados del ejército para colgarse el canuto; quien sostiene que el pelo de cabra es más bonito que el gro, y llama cargazón a las capotas sólo porque no son baratas; quien no me deja arreglar la bata

con cintas otomanas y se atrevió a proponerme que utilizara las cintas amarillas de los mazos de cigarros del primo Agustín...

**Texto 5 (*Lo prohibido*, cap. I, 17, pp. 368-369).**

La ingenuidad guía mi pluma y nada he de decir contrario a ella, aunque me favorezca poco. Mientras entretenía el tiempo en la calle, alargándome hasta la plazuela de Antón Martín, o dando la vuelta a la primera manzana de la calle de la Magdalena, reflexioné sobre lo que acababa de pasarme. La verdad, yo no podía estar orgulloso de mi conducta, pues si bien el rompimiento y el acto aquel de perdonar el dinero me honraban a primera vista (aun quitando de ellos lo que tenían de teatral), en rigor yo era tan vituperable como Eloísa. Así lo reconocí, aunque sin propósito de enmienda. Mi razón echaba luz, eso sí, sobre los errores de mi vida; mas no daba fuerza a mi voluntad para ponerles remedio. «¡Está bueno —me decía yo—, que le exija virtudes que estoy muy lejos de tener...! Pero los hombres somos así: creemos que todo nos lo merecemos, y que las mujeres han de ser heroínas para nosotros, mientras nosotros hacemos siempre lo que nos da la gana. Aquí lo natural y lógico sería que yo siguiera queriéndola como la quise, y que combinando hábilmente la disciplina del amor con la de la autoridad, la apartara poquito a poco de su camino para llevarla al mío. Esto es lo humanitario, lo digno, lo decente. Además, creo que no sería muy difícil. Pero no, yo me planto y digo: has de cambiar de vida de la noche a la mañana, porque yo lo mando, porque así debe ser, porque no quiero gastar dinero; y yo en tanto, hija mía, si te he visto no me acuerdo, y aunque sigo haciendo contigo la comedia de la consecuencia, en el fondo de mi alma te desprecio».

**Texto 6 (*Fortunata y Jacinta*, cap. IV, 6, ii, p. 691-692).**

Fortunata iba adquiriendo confianza con él, y le revelaba sus pensamientos sobre diferentes cosas. No obstante, algo había que no se atrevía a manifestar, por no tener la seguridad de ser bien comprendida. Ni Segunda ni José Izquierdo lo comprenderían tampoco. Y como le era forzoso echar fuera aquellas ideas, porque no le cabían en la mente y se le rebosaban, tenía que decírselas a sí misma para no ahogarse. «Ahora sí que no temo las comparaciones. Entre ella y yo, ¡qué diferencia! Yo soy madre del único *hijo de la casa*, madre soy, bien claro está, y no hay más nieto de don Baldomero que este rey

del mundo que yo tengo aquí... ¿Habrá quien me lo niegue? Yo no tengo la culpa de que la ley ponga esto o ponga lo otro. Si las leyes son unos disparates muy gordos, yo no tengo nada que ver con ellas. ¿Para qué las han hecho así? La verdadera ley es la de la sangre, o como dice Juan Pablo, la Naturaleza, y yo por la Naturaleza le he quitado a la *mona del Cielo* el puesto que ella me había quitado a mí... Ahora la quisiera yo ver delante para decirle cuatro cosas y enseñarle este hijo... ¡Ah!, ¡qué envidia me va a tener cuando lo sepa!... ¡Qué rabiosilla se va a poner!... Que se me venga ahora con leyes, y verá lo que le contesto... Pero no, no le guardo rencor; ahora que he ganado el pleito y está ella debajo, la perdono; yo soy así.

Pues él, ¡digo!, cuando lo sepa, ¿qué hará?, ¿qué pensará? ¡No acabo de cavilar en esto, Dios mío! Él será un pillo, y un ingrato; pero lo que es a su nene le tiene que querer. Como que se volverá loco con él. Y cuando vea que es su retrato vivo, ¡Cristo! ¡Pues digo, si doña Bárbara le viera...! Y le verá, toma, le verá... Como hay Dios, que se vuelve loca. ¡Qué contenta estoy, Señor, qué contenta! Yo bien sé que nunca podré alternar con esa familia, porque soy muy ordinaria, y ellos muy requetefinos; yo lo que quiero es que conste, que conste, sí, que una servidora es la madre del heredero, y que sin una servidora no tendrían nieto. Esta es mi idea, la idea que vengo criando aquí, desde hace tantísimo tiempo, empollándola hasta que ha salido, como sale el pajarito del cascarón... Bien sabe Dios que esto que pienso, no es porque yo sea interesada. Para nada quiero el dinero de esa gente, ni me hace maldita falta: lo que yo quiero es que conste... Sí, señora doña Bárbara, es usted mi suegra por encima de la cabeza de Cristo Nuestro Padre, y usted salte por donde quiera, pero soy la mamá de su nieto, de su único nieto».

### **Texto 7 (*Miau*, cap. 43, pp. 413-414).**

Propiamente, su cuerpo estaba en la plazuela de las Comendadoras y su cabeza en la calle de Quiñones; su flácido cuello, dotado de prodigiosa elasticidad, se doblaba sobre el ángulo mismo. «Allá sale el ínclito Ponce, de estampía. De seguro han ido a casa de Pantoja, al café, a todos los sitios que acostumbro frecuentar... Ese que llega echando los bofes me parece que es Federico Ruiz. De fijo viene de la prevención o del juzgado de guardia... Habrá salido a averiguar... ¡Pobrecitos, qué trabajo se toman! Y cuánto gozo yo viéndoles tan afanados, y considerando a las *Miaus* tan aturdiditas... Fastidiarse; y usted, doña Pura de los infiernos, trague ahora la cicuta; que durante treinta años la he estado tragando yo sin quejarme... ¡Ah!, alguien sale y viene hacia acá... Me parece que es Ponce

otra vez. Agazapémonos en este portal... Sí, él es... (viendo al crítico atravesar la plazuela de las Comendadoras). ¿A dónde iré? Quizá a casa de Cabrera. Trabajo te mando... ¿Habrá bobo igual? No, no me encontraréis; no me atraparéis, no me privaréis de esta santa libertad que ahora gozo, ¡bendito sea!, ni aunque revolváis al mundo entero me daréis caza, estúpidos. ¿Qué se pretende? (amenazando con el puño a un ser invisible) ¿que vuelva yo al poder de Pura y Milagros, para que me amarguen la vida con aquel continuo pedir de dinero, con su desgobierno y su majadería y su presunción? No; ya estoy hasta aquí; se colmó el vaso... Si sigo con ellas me entra un día la locura, y con este revólver... con este revólver (cogiendo el mango del arma dentro del bolsillo y empuñándolo con fuerza) las despacho a todas... Más vale que me despache yo, emancipándome y yéndome con Dios... ¡Ah! Pura, Purita, se acabó el suplicio. Hince tus garras en otra víctima. Ahí tienes a Ponce con dinero fresco; cébate en él... ahí me las den todas... ¡Cuánto me voy a reír...! Porque esta doña Pura es atroz, querido Ponce, y como se encuentre con barro a mano, se armó la fiesta, y mesa y ropa y todo ha de ser de lo más fino, sin considerar que mañana faltará la condenada libreta... ¡Ay, Dios mío!, el último de los artesanos, el triste mendigo de las calles me han causado envidia en esta temporada; así como ahora, desahogado y libre, no me cambio por el Rey, no, no me cambio; lo digo con toda el alma».

### **Otros monólogos que han servido para el estudio**

#### **Texto 8 (*La desheredada*, cap. I, 11, pp. 214-218).**

¡Qué hermoso palacio, Dios de mi vida! ¡Cuánto habrá costado todo aquello! ¡Pensar que es mío por la Naturaleza, por la ley, por Dios y por los hombres, y que no puedo poseerlo!... Esto me vuelve loca. Dios no quiere protegerme, o quiere atormentarme para que aprecie después mejor el bien que me destina. Si así no fuera, Dios hubiera hecho que yo me enterara de que la marquesa estaba en Madrid. El corazón no puede engañarme, el corazón me dice que cuando yo me presente a ella, cuando me vea... No, no quiero pleitos; quiero entrar en mi nueva, en mi verdadera familia con paz, no con guerra, recibiendo un beso de mi abuela y sintiendo que la cara se me moja con sus lágrimas. ¡Es tan buena mi abuelita!... Y aquel Alonso cojo, ¡qué fiel y honrado parece!... Siempre, siempre seguirá en la casa, con su pata de palo, que va tocando marcha por las escaleras... Mis papeles están en regla. Debo tomar el tren y marcharme a Córdoba. ¿Y con qué dinero, Virgen

Santísima? Vaya, que mi tío se porta... Tantas promesas y tan poca substancia. ¡Ah! ¡Señor Canónigo, cómo se conoce la avaricia! Temo presentarme a mi abuela con esta facha innoble. Ya mis botas no están decentes, ya mi vestido está muy *cesante*, como dice *la Sanguijuelera*. Tanta vergüenza tengo de mí, que quisiera no hubiese espejos en el mundo... Siento llegar a ese lindo ganso de Melchor: es la una. Yo debería dormirme. ¡Si Dios quisiera darme un poquito de sueño!... Me volveré de este otro lado.

Ya siento un poco de sueño. Detrás de los ojos noto pesadez... Si no fuera por este pensar continuo y esto de ver a todas horas lo que ha pasado y lo que ha de pasar... Ven, sueñecito, ven... ¿Pero cómo he de dormir? Me acuerdo de mi hermano preso, y la cabeza se me despeja, doliéndome. Está visto, no me dormiré hasta las dos. ¡Pobre, infeliz hermano! ¡Qué afrenta tan grande para mí y para él! No, mientras esto no se arregle y Mariano salga de la cárcel no diré una palabra, no daré un solo paso, no veré a mi abuela... ¡Ay, infeliz Isidora, infeliz mujer, infeliz mil veces! ¿Cómo quieres dormir con tanta culebrilla en el pensamiento? Aquí, debajo de este casco de hueso, hay un nido en el cual una madre grande y enroscada está pariendo sin cesar... El palacio, mi abuela, mi hermano criminal, yo sin botas, yo llena de deudas, y luego aquel, aquel, aquel, que ha venido a trastornarme más... ¡Qué hermosos, qué divinos ojos los de mi madre! Cuando la vi en pintura me pareció verla viva, que me miraba y se reía, diciéndome cosas de esas que se les dicen a los hijos. Madre querida, mándame un beso y con él un poco de sueño. Quiero dormir; pero no se duerme sin olvidar, y yo no puedo echar de mi cabeza tanta y tanta cosa. ¡Si se lograra dormir cerrando mucho los ojos; si se pudiera olvidar apretándose las sienes!... Me volveré de este otro lado. ¿Para qué, si al instante me he de cansar también? Más vale que abra los ojos, que me distraiga rezando o contándome cuentos. ¡Jesús, qué negro está mi cuarto! Si no duermo, vale más que encienda luz y me levante, y abra el balcón y me asome a él... Pero no, tendré frío, me constiparé, cogeré una inflamación, una erisipela. ¡Ay, qué horror! Me pondré tan fea..., y es lástima, ¡porque soy tan guapa, me estoy poniendo... divina! Aquí, recogida una en sí, y en esta soledad del pensar, cuando se vive a cien mil leguas del mundo, se puede una decir ciertas cosas, que ni a la mejor de las amigas ni al confesor se le dicen nunca. ¡Qué hermosa soy! Cada día estoy mejor. Soy cosa rica, todos lo afirman y es verdad... ¡Dios de mi vida, las dos! Este chasquido que oigo es el muellecito de la caja en que Melchor guarda su pipa. El asno bonito se acuesta... ¡Las dos, y yo despierta!...

¡Qué silencio en la casa! Me volveré de este otro lado... ¡Oh!, ¡qué calor tengo! Me deslizaré a esta otra parte que está más fresca. Tengo un cuerpo precioso. Lo digo yo y

basta... Vamos, ¿pues no me estoy riendo, cuando son las dos y no he podido dormirme? Virgen Santísima, sueño, sueño, olvido... Esta es otra; ¿por qué me palpita el corazón? Lo mismo fue hace dos noches. Yo tengo algo, yo estoy enferma. Este latido, este sacudimiento no es natural. Parece que se me salta... ¡Jesús, madre mía! ¿Qué siento? ¡Pasos en mi cuarto! ¡Alguien ha entrado!... ¡Ah!, no, no hay nada: es como una pesadilla... ¡Cómo sudo, y qué sudor tan frío! ¡Si al menos me durmiera! ¿Pero cómo, si el corazón sigue palpitando fuerte?... Tengamos serenidad. Corazón, estate quieto. No bailes tanto, que me dueles... ¡Cuidado, que te me rompes, que te me rompes!... ¡Qué cosas pienso! Cuando estoy despabilada y paso toda la noche afinando el pensar, hasta se me figura que me entra talento... Y vamos a ver, ¿por qué no he de tener yo talento? Sí que lo tengo. Eso, antes que los demás, lo conoce la misma persona que lo tiene. No, mamá mía, no has echado tontos al mundo. Yo. ya ves; y en cuanto a Mariano, deja que salga de esa maldita cárcel, que se afine, que se pulimente, que se instruya ¡Dios me valga! ¡Las tres!

¿Pero las horas se han vuelto minutos? La noche vuela, y yo no duermo. Daré otra vuelta y cerraré los ojos; los apretaré aunque me duelan. ¿Por qué no puedo estar quieta un ratito largo? ¿Qué es esto que salta dentro de mí? ¡Ah!, son los nervios, los pícaros nervios, que cuando el corazón toca, ellos se sacan a bailar unos a otros. ¡Qué suplicio! Me muero de insomnio. Un baile en aquellos salones, Cielo santo, ¡qué hermoso será! ¡Cuándo verás en ti, garganta mía, enroscada una serpiente de diamantes, y tú, cuerpo, arrastrando una cola de gro!. Me gustan, sobre todas las cosas, los colores bajos, el rosa seco, el pajizo claro, el tórtola, el perla. Para gustar de los colores chillones ahí están esas cursis de Emilia y Leonor... ¡Cómo me agradan los terciopelos y las felpas de tonos cambiantes! Un traje negro con adornos de fuego, o claro con hojas de Otoño resulta lindísimo... El buen gusto nace con la persona...

Vamos, gracias a Dios que me duermo. Poquito a poco me va ganando el sueño. Al fin descansaré: bien lo necesito. Ya llegan los convidados, mi abuelita me manda que los reciba. Estoy preciosa esta noche. Entran ya. ¡Cuánta sonrisa, cuánto brillante, qué variedad de vestidos, qué bulla magnífica! y. en fin, ¡qué cosa tan buena! Hay una tibieza en el aire que me desvanece; me zumban los oídos, y en los espejos veo un temblor de figuras que me marean. Pero esto es precioso, y ya que una ha de morir, porque no hay más remedio, que se muera aquí. ¡Jesús, qué cosa tan buena! Mi vestido es motivo de admiración. Eso bien se conoce. Acaba de llegar Joaquín y se dirige hacia mí. ¿Qué campanas son estas? ¡Las cuatro! Si estoy despierta, si no he dormido nada, sí estoy en



mi cuarto miserable... Dios no quiere que yo descance esta noche. Me volveré de este otro lado...

El tal marqués viudo de Saldeoro está loco por mí; pero no seré tonta, no le daré a conocer que me gusta... ¡Y cómo me gusta!... En fin, suspiremos y esperemos. Conviene tener dignidad. ¿Soy acaso como esas cursis que se enamoran del primero que llega? No, en mi clase no se rinde el corazón sin defenderse. Firmeza, mujer. Si Miquis te es indiferente y el marqués viudito te encanta, no des a entender tu preferencia... ¡Los hombres! ¡Ah!... que se fastidien. Se dice que son muy malos, y yo lo creo... Pero el marquesillo me gusta tanto... Es lo que ambiciono para marido; y él me jura que lo será... ¡Jesús, qué cosa tan buena! ¡Qué hermosa figura, qué modales, qué manera de vestir tan suya...! Pero yo me pregunto una cosa: ¿dirá que me quiere porque sabe que voy a ser riquísima?... Mucho cuidado, mujer; no te fíes, no te fíes... Por de pronto le agradezco sus invenciones delicadas para ofrecirme dinero y obligarme a aceptarlo... Por nada del mundo lo aceptaría... ¡Humillarme yo!... Antes morir... ¡Las cinco, Virgen del Carmen, y yo despierta!

No quiero pensar en Joaquín, ni en mi abuela, ni en mi hermano, ni en mis botas rotas, a ver si de este modo me olvido y duermo. Meteré la cabeza debajo de la almohada. ¡Ah!, esto me da algún descanso... Hace dos semanas que no veo a Joaquín, y me parece que hace mil años. ¡Estuve tan fuerte aquel día!... ¡Me fingí tan incomodada! Verdad es que él fue atrevido, atrevidísimo... Es tan apasionado, que no sabe lo que se hace... Estaba fuera de sí. ¡Qué ojos, qué fuerza la de sus manos! ¡Pero qué sería estuve yo!... Con cuánta frialdad le despedí..., y ahora me muero porque vuelva... ¡Jesús, acaban de dar las cinco y ya dan las seis! Esto no puede ser. Ese reloj está borracho... Tengamos calma. Siento mucho sueño. Al fin el cansancio me hará dormir. Si yo no pensase... ¡Qué felices deben de ser los burros!... Firme, mujer; mientras más apasionado esté Joaquín, más fría y tiesa tú... Ya siento a D.<sup>a</sup> Laura trasteando por la casa. Ya entra la luz del sol en mi cuarto. ¡Es de día y yo despierta! Todos, todos los talentos que hay en mi cabeza, los doy, Señor, por un poco de sueño. Señor, dame sueño y déjame tonta...

Ya siento bulla en la calle... Pasan carros por la de Hortaleza; pronto empezarán los pregones. Mañana, ¿qué digo mañana?, hoy es miércoles, 17. ¿Recibiré carta y libranza de mi tío? Mi tío no es; pero así le llamo. ¡El pobrecito es tan bueno, pero tan avaro!... Doña Laura riñe con la criada... ¡Maldita sea D.<sup>a</sup> Laura! El día en que tenga con qué pagar a esa mujer feroz, será el más alegre de mi vida... ¡Las siete ya! Quiero dormir, aunque no despierte más. Esta cama es un potro, un suplicio. Si dentro de un rato no duermo, me

levantaré. No puedo estar así. En mi cabeza hay algo que no marcha bien. Esto es una enfermedad. ¿Si se morirá la gente de esto, de no dormir?... Entonces la muerte será un despabilamiento terrible. Francamente, envidio a las ostras. ¡Cómo entra el sol por mi cuarto! El pícaro va derecho a iluminar mis pobres botas, que ya no sirven para nada. También da de lleno en mi vestidillo para hacerle, con tantísima luz, más feo de lo que es. ¡Qué miserable estoy, Dios mío! Esto no puede seguir así; no seguirá. Voy a escribir a mi tío, a la marquesa, a D. Manuel Pez, a Joaquín... ¡Las ocho, Dios de mi vida! Me levanto. Dormiré mañana a la noche.

**Texto 9 (*El amigo Manso*, cap. 1, pp. 1-3).**

Yo no existo... Y por si algún desconfiado o terco o maliciosillo no creyese lo que tan llanamente digo, o exigiese algo de juramento para creerlo, juro y perjuro que no existo; y al mismo tiempo protesto contra toda inclinación o tendencia a suponerme investido de los inequívocos atributos de la existencia real. Declaro que ni siquiera soy el retrato de alguien, y prometo que si alguno de estos profundizadores del día se mete a buscar semejanzas entre mi yo sin carne ni hueso y cualquier individuo susceptible de ser sometido a un ensayo de vivisección, he de salir a la defensa de mis fueros de mito, probando con testigos, traídos de donde me convenga, que no soy, ni he sido, ni seré nunca nadie.

Soy (diciéndolo en lenguaje oscuro para que lo entiendan mejor), una condenación artística, diabólica hechura del pensamiento humano (*ximia Dei*), el cual, si coge entre sus dedos algo de estilo, se pone a imitar con él las obras que con la materia ha hecho Dios en el mundo físico; soy un ejemplar nuevo de estas falsificaciones del hombre que desde que el mundo es mundo andan por ahí vendidas en tabla por aquellos que yo llamo holgazanes, faltando a todo deber filial, y que el bondadoso vulgo denomina artistas, poetas o cosa así. Quimera soy, sueño de sueño y sombra de sombra, sospecha de una posibilidad; y recreándome en mi no ser, viendo transcurrir tontamente el tiempo infinito, cuyo fastidio, por serlo tan grande, llega a convertirse en entretenimiento, me pregunto si el no ser nadie equivale a ser todos, y si mi falta de atributos personales equivale a la posesión de los atributos del ser. Cosa es esta que no he logrado poner en claro todavía, ni quiera Dios que la ponga, para que no se desvanezca la ilusión de orgullo que siempre mitiga el frío aburrimiento de estos espacios de la idea. Aquí, señores, donde mora todo lo que no existe, hay también vanidades, ¡pasmaos!, ¡hay clases, y cada intriga...!

Tenemos antagonismos tradicionales, privilegios, rebeldías, sopa boba y pronunciamientos. Muchas entidades que aquí estamos, podríamos decir, si viviéramos, que vivimos de milagro.

Y a escape me salgo de estos laberintos y me meto por la clara senda del lenguaje común para explicar por qué motivo no teniendo voz hablo, y no teniendo manos trazo estas líneas, que llegarán, si hay cristiano que las lea, a componer un libro. Vedme con apariencia humana. Es que alguien me evoca, y por no sé qué sutiles artes me pone como un forro corporal y hace de mí un remedo o máscara de persona viviente, con todas las trazas y movimientos de ella. El que me saca de mis casillas y me lleva a estos malos andares es un amigo...

Orden, orden en la narración. Tengo yo un amigo que ha incurrido por sus pecados, que deben de ser tantos en número como las arenas de la mar, en la pena infamante de escribir novelas, así como otros cumplen, leyéndolas, la condena o maldición divina. Este tal vino a mí hace pocos días, hablome de sus trabajos, y como me dijera que había escrito ya treinta volúmenes, le tuve tanta lástima que no pude mostrarme insensible a sus acaloradas instancias. Reincidente en el feo delito de escribir, me pedía mi complicidad para añadir un volumen a los treinta desafueros consabidos. Díjome aquel buen presidiario, aquel inocente empedernido, que estaba encariñado con la idea de perpetrar un detenido crimen novelesco sobre el gran asunto de la educación; que había premeditado su plan; pero que faltándole datos para llevarlo adelante con la presteza mañosa que pone en todas sus fechorías, había pensado aplazar esta obra para acometerla con brío cuando estuvieran en su mano las armas, herramientas, escalas, ganzúas, troqueles y demás preciosos objetos pertinentes al caso; que entre tanto, no gustando de estar mano sobre mano, quería emprender un trabajillo de poco aliento, y que sabedor de que yo poseía un agradable y fácil asunto, venía a comprármelo, ofreciéndome por él cuatro docenas de géneros literarios, pagaderas en cuatro plazos; una fanega de ideas pasadas, admirablemente puestas en lechos y que servían para todo, diez azumbres de licor sentimental, encabezado para resistir bien la exportación, y por último una gran partida de frases y fórmulas, hechas a molde y bien recortaditas, con más de una redoma de mucílago para pegotes, acopladuras, compaginazgos, empalmes y armazones. No me pareció mal trato, y acepté.

No sé qué garabatos trazó aquel perverso sin hiel delante de mí; no sé qué diabluras hechiceras hizo... Creo que me zambulló en una gota de tinta; que dio fuego a un papel; que después fuego, tinta y yo fuimos metidos y bien meneados en una redomita que olía

detestablemente a azufre y otras drogas infernales... Poco después salí de una llamarada roja, convertido en carne mortal. El dolor me dijo que yo era un hombre.

**Texto 10 (*Tormento*, cap. 37, pp. 328-331).**

Cuatro días después, según datos seguros, suministrados por la diligente observación de Centeno, estaba D. Agustín Caballero en el propio ser y estado que un convaleciente de enfermedad grave. Su mal color anunciaba insomnios y dietas, y su mal genio trastorno del ánimo, una manifestación hepática tal vez, complicada con melancolías o sentimientos depresivos. Y es muy de notar que pocas veces había estado nuestro buen amigo tan locuaz, sólo que las cosas estupendas que hablaba se las decía a sí mismo. En el reparto de aquella comedia habíale tocado un monólogo o parlamento largo, que llevaba ya cuatro días de tirada, y no tenía visos de concluir; de modo que si el tal monólogo se oyera, el público estaría, como quien dice, tirando piedras. Por la repetición febril de ideas y conceptos era el tal soliloquio indigno de la reproducción. De tiempo en tiempo una idea desprendida de aquel íntimo discurso brotaba fuera, condensándose en frase pronunciada. Esta frase, al resonar en el gabinete, tenía un eco, el cual era emitido por los autorizados labios de Rosalía Bringas [...].

Caballero iba y venía con las manos en los bolsillos. Sin oír las encomiásticas descripciones que del sarao hacía su prima, parose ante un espejo, y mirándose... He aquí un trozo tomado al azar de su interminable parlamento, con traducción un tanto libre:

«Bruto, necio, simple, o no sé qué nombre darte... ¿para qué te metiste en la civilización? ¿Quién te manda a ti salir de tu terreno, que es la comarca fronteriza, donde los hombres viven pegados al remo de un trabajo tosco? Me estoy riendo de tu extravagante prurito de sentar plaza en medio del orden, de ser una rueda perfecta en estos mecanismos regulares de Europa... ¡Vaya un fiasco, amiguito!... Háblate de la familia; pondérate el Estado; recreáte en la Religión... A las primeras de cambio, la civilización, asentada sobre estas bases como un caldero sobre sus trébedes, se cae y te da un trastazo en la nariz y te descalabra y te tizna todo, poniéndote perdido de vergüenza y de ridiculez... Vida regular, ley, régimen, método, concierto, armonía... no existís para el oso. El oso se retira a sus soledades; el oso no puede ser padre de familia; el oso no puede ser ciudadano; el oso no puede ser católico; el oso no puede ser nada, y recobra su salvaje albedrío... Sí, rústico aventurero, ¿no ves qué triste y tonto ha sido tu ensayo? ¿No ves que todos se ríen de ti? ¿No conoces que cada paso que das es un traspíe? Eres como el

que no ha pisado nunca mármoles, y al primer paso se cae. Eres como el cavador que se pone guantes, y desde que se los pone pierde el tacto, y es como si no tuviera manos... Vete, huye, lárgate pronto, diciendo: 'zapato de la sociedad, me aprietas y te quito de mis pies. Orden, Política, Religión, Moral, Familia, monsergas, me fastidiáis; me reviento dentro de vosotras como dentro de un vestido estrecho... Os arrojo lejos de mí y os mando con doscientos mil demonios...!'.».

**Texto 11 (*Fortunata y Jacinta*, cap. II, 6, vii, pp. 778-779).**

Y llegaba a creerse la muy tonta que la forma, *la idea blanca*, le decía con familiar lenguaje semejante al suyo: «No mires tanto este cerco de oro y piedras que me rodea, y mírame a mí que soy la verdad. Yo te he dado el único bien que puedes esperar. Con ser poco, es más de lo que te mereces. Acéptalo y no me pidas imposibles. ¿Crees que estamos aquí para mandar, verbi gracia, que se altere la ley de la sociedad solo porque a una marmotona como tú se le antoja? El hombre que me pides es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchacha. ¿Te parece fácil que Yo haga casar a los señoritos con las criadas o que a las muchachas del pueblo las convierta en señoras? ¡Qué cosas se os ocurren, hijas! Y, además, tonta, ¿no ves que es casado, casado por mi religión y en mis altares?, ¡y con quién!, con uno de mis ángeles hembras. ¿Te parece que no hay más que enviudar a un hombre para satisfacer el antojito de una corrida como tú? Cierto que lo que a mí me conviene, como tú has dicho, es traerme acá a Jacinta. Pero eso no es cuenta tuya. Y supón que la traigo, supón que se queda viudo. ¡Bah! ¿Crees que se va a casar contigo? Sí, para ti estaba. ¡Pues no se casaría si te hubieras conservado honrada, *cuanti más*, sosona, habiéndote echado tan a perder! Si es lo que Yo digo: parece que estáis locas rematadas, y que el vicio os ha secado la mollera. Me pedís unos disparates que no sé cómo los oigo. Lo que importa es dirigirse a Mí con el corazón limpio y la intención recta, como os ha dicho ayer vuestro capellán, que no habrá inventado la pólvora; pero, en fin, es buen hombre y sabe su obligación. A ti, Fortunata, te miré con *indiligencia* entre las descarriadas, porque volvías a Mí tus ojos alguna vez, y Yo vi en ti deseos de enmienda; pero ahora, hija, me sales con que sí, serás honrada, todo lo honrada que Yo quiera, siempre y cuando que te dé el hombre de tu gusto... ¡Vaya una gracia!... Pero en fin, no me quiero enfadar. Lo dicho, dicho: soy infinitamente misericordioso contigo, dándote un bien que no mereces, deparándote un marido honrado y que te adora, y todavía refunfuñas y pides más, más, más... Ved aquí por qué se cansa

Uno de decir que sí a todo... No calculan, no se hacen cargo estas desgraciadas. Dispone Uno que a tal o cual hombre se le meta en la cabeza la idea de regenerarlas, y luego vienen ellas poniendo peros. Ya salen con que ha de ser bonito, ya con que ha de ser Fulano y si no, no. Hijas de mi alma, Yo no puedo alterar mis obras ni hacer mangas y capirotos de mis propias leyes. ¡Para hombres bonitos está el tiempo! Con que resignarse, hijas mías, que por ser cabras no ha de abandonaros vuestro pastor; tomad ejemplo de las ovejas con quien vivís; y tú, Fortunata, agradéceme sinceramente el bien inmenso que te doy y que no te mereces, y déjate de hacer melindres y de pedir gollerías, porque entonces no te doy nada y tirarás otra vez al monte. Con que, cuidadito...».

Cuando las recogidas, al retirarse, se quitaban el velo, las más próximas a Fortunata notaron que esta se sonreía.

**Texto 12 (*Fortunata y Jacinta*, cap. IV, 5, ii, pp. 658-659).**

Cuando Maximiliano se retiró, iba desarrollando en su mente la más prodigiosa cadena de razonamientos que en aquellas cavilaciones se había visto. «¿Ves cómo salió? Lo que fulminó en mi cabeza como un resplandor siniestro del delirio, ahora clarea como luz cenital que ilumina todas las cosas. Vaya, hasta poeta me estoy volviendo. Pero dejémonos de poesías; la inspiración poética es un estado insano. Lógica, lógica, y nada más que lógica. ¿Cómo es que lo averiguado hoy por procedimientos lógicos, fundados en datos e indicios reales, existió antes en mi mente como los rastros que deja el sueño o como las ideas extravagantes de un delirio alcohólico? Porque esto no es nuevo para mí. Yo lo pensé, yo lo concebí envuelto en impresiones disparatadas y confundido con ideas enteramente absurdas. ¡Misterios del cerebro, desórdenes de la ideación! Es que la inspiración poética precede siempre a la verdad, y antes de que la verdad aparezca, traída por la sana lógica, es revelada por la poesía, estado morbosos... En fin, que yo lo adiviné, y ahora lo sé. El calor se transforma en fuerza. La poesía se convierte en razón. ¡Qué claro lo veo ahora! Vive en la Cava, en la Cava, en la misma casa tal vez donde vivió antes. Se esconde para que no la vea nadie. El suceso se aproxima. La asiste Quevedo. Para ella son el cornezuelo de centeno y la antiespasmódica. ¡Ah!, ¡cómo me río yo de estos imbéciles que creen que me engañan!... ¡Engañarme a mí, que estoy ahora más cuerdo que la misma cordura! ¡Dios mío, qué talento tengo! ¡Qué manera de discurrir!... ¡Estoy asombrado de mí mismo, y compadezco a mi tía, a Ballester, a todos los que hacen delante de mí esta comedia! "Todavía no hay nada", fue lo que dijo Quevedo al volver a la Cava.

Presunción equivocada, falsos síntomas. Luego la cosa está próxima. Estamos en Marzo. Bien, no me falta más que averiguar la casa. Si me dejara llevar de la inspiración, aseguraría que es la misma casa aquella, la de los escalones de piedra. Pero no; procedamos con estricta lógica, y no aseguremos nada que no esté fundado en un dato real».

**Texto 13 (*Miau*, cap. 9, pp. 154-156).**

El chiquillo corrió detrás de la tropa, evolucionando con ella; fue y vino durante una hora en aquella militar diversión, marcando también el uno, dos, tres, cuatro, hasta que, sintiendo fatiga, se sentó en un rimero de baldosas. Entonces se le fue un poco la cabeza; vio que la mole pesada del cuartel se corría de derecha a izquierda, y que en la misma dirección iba el palacio de Liria, sepultado entre el ramaje de su jardín, cuyos árboles parecen estirarse para respirar mejor fuera de la tumba inmensa en que están plantados. Empezole a Cadalsito la consabida desazón; se le iba el conocimiento de las cosas presentes, se mareaba, se desvanecía, le entraba el misterioso sobresalto, que era en realidad pavor de lo desconocido; y apoyando la frente en una enorme piedra que próxima tenía, se durmió como un ángel. Desde el primer instante, la visión de las Alarconas se le presentó clara, palpable, como un ser vivo, sentado frente a él, sin que pudiese decir dónde. El fantástico cuadro no tenía fondo ni lontananza. Lo constituía la excelsa figura sola. Era el mismo personaje de luenga y blanca barba, vestido de indefinibles ropas, la mano izquierda escondida entre los pliegues del manto, la derecha fuera, mano de persona que se dispone a hablar. Pero lo más sorprendente fue que antes de pronunciar la primera palabra, el Señor alargó hacia él la diestra, y entonces se fijó en ella Cadalsito y vio que tenía los dedos cuajados de aquellas mismas sortijas que formaban la rica colección de *Posturas*. Sólo que en los dedos soberanos, que habían fabricado el mundo en siete días, los anillos relumbraban cual si fueran de oro y piedras preciosas. Cadalsito estaba absorto, y el Padre le dijo:

—Mira, Luis, lo que os quitó el maestro. Ve aquí los bonitos anillos. Los recogí del suelo, y los compuse al instante sin ningún trabajo. El maestro es un bruto, y ya le enseñaré yo a no daros coscorriones tan fuertes. Y por lo que hace a *Posturitas*, te diré que es un pillo, aunque sin mala intención. Está mal educado. Los niños decentes no ponen motes. Tuviste razón en enfadarte, y te portaste bien. Veo que eres un valiente y que sabes volver por tu honor.

Luis quedó muy satisfecho de oírse llamar valiente por persona de tanta autoridad. El respeto que sentía no le permitió dar las gracias; pero algo iba a decir, cuando el Señor, moviendo con insinuación de castigo la mano aquella cuajada de sortijas, le dijo severamente:

—Pero hijo mío, si por ese lado estoy contento de ti, por otro me veo en el caso de reprenderte. Hoy no te has sabido la lección. Ni por casualidad acertaste una sola vez. Bien claro se vio que no habías abierto un libro en todo el santo día... (Luisín, acongojadísimo, mueve los labios queriendo disculparse). Ya, ya sé lo que me vas a decir. Estuviste hasta muy tarde repartiendo cartas; volviste a casa de noche. Pero luego pudiste leer algo; no me vengas con enredos. Y esta mañana, ¿por qué no echaste un vistazo a la lección de Geografía? ¡Cuidado con los desatinos que has dicho hoy! ¿De dónde sacas tú que Francia está limitada al Norte por el Danubio y que el Po pasa por Pau? ¡Vaya unas barbaridades! ¿Te parece a ti que he hecho yo el mundo para que tú y otros mocosos como tú me lo estéis deshaciendo a cada paso?

Enmudeció la augusta persona, quedándose con los ojos fijos en Cadalso, al cual un color se le iba y otro se le venía, y estaba silencioso, agobiado, sin poder mirar ni dejar de mirar a su interlocutor.

—Es preciso que te hagas cargo de las cosas —añadió por fin el Padre, accionando con la mano cuajada de sortijas—. ¿Cómo quieres que yo coloque a tu abuelo si tú no estudias? Ya ves cuán abatido está el pobre señor, esperando como pan bendito su credencial. Se le puede ahogar con un cabello. Pues tú tienes la culpa, porque si estudiaras...

Al oír esto, la congoja de Cadalsito fue tan grande, que creyó le apretaban la garganta con una soga y le estaban dando garrote. Quiso exhalar un suspiro y no pudo.

—Tú no eres tonto y comprenderás esto -agregó Dios-. Ponte tú en mi lugar; ponte tú en mi lugar, y verás que tengo razón.

Luis meditó sobre aquello. Su razón hubo de admitir el argumento, creyéndolo de una lógica irrefutable. Era claro como el agua: mientras él no estudiase, ¡control!, ¿cómo habían de colocar a su abuelo? Parecía esto la verdad misma, y las lágrimas se le saltaron. Intentó hablar, quizás prometer solemnemente que estudiaría, que trabajaría como una fiera, cuando se sintió cogido por el pescuezo.

—Hijo mío —le dijo Paca sacudiéndole—, no te duermas aquí, que te vas a enfriar». Luis la miró aturdimiento, y en su retina se confundieron un momento las líneas de la visión con las del mundo real. Pronto se aclararon las imágenes, aunque no las ideas; vio el



cuartel del Conde Duque, y oyó el *uno, dos, tres, cuatro*, como si saliese de debajo de tierra. La visión, no obstante, permanecía estampada en su alma de una manera indeleble.

**Texto 14 (*Miau*, cap. 18, p. 219).**

Monólogo desordenado y sin fin. Una mañana, mientras la joven se peinaba, el espectador habría podido oír lo siguiente: «¡Qué fea soy, Dios mío; qué poco valgo! Más que fea, sosa, insignificante; no tengo ni un grano de sal. Si al menos tuviera talento; pero ni eso... ¿Cómo me ha de querer a mí, habiendo en el mundo tanta mujer hermosa, y siendo él un hombre de mérito superior, de porvenir, elegante, guapo y con muchísimo entendimiento, digan lo que quieran...? (Pausa). Anoche me contó Bibiana Cuevas que en el paraíso del Real nos han puesto un mote; nos llaman las de *Miau* o las *Miaus*, porque dicen que parecemos tres gatitos, sí, gatitos de porcelana, de esos con que se adornan ahora las rinconeras. Y Bibiana creía que yo me iba a incomodar por el apodo. ¡Qué tonta es! Ya no me incomoda por nada. ¿Parecemos gatos? ¿Sí? Mejor. ¿Somos la risa de la gente? Mejor que mejor. ¿Qué me importa a mí? Somos unas pobres cursis. Las cursis nacen, y no hay fuerza humana que les quite el sello. Nací de esta manera y así moriré. Seré mujer de otro cursi y tendré hijos cursis, a quienes el mundo llamará los *michitos*... (Pausa). ¿Y cuándo colocarán a papá? Si lo miro bien, no me importa; lo mismo da. Con destino y sin destino, siempre estamos igual. Poco más o menos, mi casa ha estado toda la vida como está ahora. Mamá no tiene gobierno; ni lo tiene mi tía, ni lo tengo yo. Si colocan a papá, me alegraré por él, para que tenga en qué ocuparse y se distraiga; pero por la cuestión de bienestar, me figuro que nunca saldremos de ahogos, farsas y pingajos... ¡Pobres *Miaus*! Es gracioso el nombre. Mamá se pondrá furiosa si lo sabe; yo no; yo no tengo amor propio. Se acabó todo, como el dinero de la familia... si es que la familia ha tenido dinero alguna vez. Le voy a decir a Ponce esto de las *Miaus*, a ver si lo toma a risa o por la tremenda. Quiero que se encrespe un día para encresparme yo también. Francamente, me gustaría pegarle o algo así... (Pausa). ¡Vaya que soy desaborida y sin gracia! Mi hermana Luisa valía más; aunque, la verdad, tampoco era cosa del otro jueves. Mis ojos no expresan nada; cuando más, expresan que estoy triste, pero sin decir por qué. Parece mentira que detrás de estas pupilas haya... lo que hay. Parece mentira que este entrecejo y esta frente angosta oculten lo que ocultan. ¡Qué difícil para mí figurarme cómo es el Cielo; no acierto, no veo nada! ¡Y qué fácil imaginarme el infierno! Me lo represento como si hubiera estado en él... Y tienen razón; el parecido con la cara de un

gato salta a la vista... La boca es lo peor; esta boca de esquina que tenemos las tres... Sí; pero la de mamá es la más característica. La mía tal cual, y cuando me río, no resulta maleja. Una idea se me ocurre: si yo me pintara, ¿valdría un poco más? ¡Ah!, no; Víctor se reiría de mí. Él podrá desdeñarme; pero no me considera mujer ridícula y antipática. ¡Jesús! ¿Seré antipática? Esta idea sí que no la puedo sufrir. Antipática, no, Dios mío. Si me convenciera de que soy antipática, me mataría... (Pausa). Anoche entró y se metió en su cuarto sin decir oste ni moste. Más vale así. Cuando me habla me estruja el corazón. Porque me quisiera, sería yo capaz de cometer un crimen. ¿Qué crimen? Cualquiera... todos. Pero no me querrá nunca, y me quedaré con mi crimen en proyecto y desgraciada para siempre».

**APÉNDICE 1: TEMARIO DE LA UNIDAD DIDÁCTICA**

**UNIDAD 5: EN BUSCA DE LA VERDAD**

**PARTE DE LITERATURA**

# UNIDAD 5: EN BUSCA DE LA VERDAD

## PARTE DE LITERATURA

### LA LITERATURA REALISTA-NATURALISTA EN ESPAÑA (SIGLO XIX)



## HACIA LA LEGITIMACIÓN DE LA NOVELA

Sería imposible estudiar la novela del siglo XIX sin hacer ninguna mención a *El Quijote*. Lee el fragmento de la obra maestra del manco de Lepanto y coméntalo en clase. ¿Qué cuestión debaten los dos personajes? ¿Realismo vs. Idealismo?



«—¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar juntamente al valiente don Roldán, cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? Y, puesto que yo no pienso imitar a Roldán, o Orlando, o Rotolando (que todos estos tres nombres tenía), parte por parte, en todas las locuras que hizo, dijo y pensó, haré el bosquejo como mejor pudiere en las que me pareciere ser más esenciales. Y podrá ser que viniese a contentarme con sola la imitación de Amadís, que sin hacer locuras de daño, sino de lloros y sentimientos, alcanzó tanta fama como el que más.

—Páreceme a mí —dijo Sancho— que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?

—Ahí está el punto —respondió don Quijote— y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? Cuanto más,

que harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso, que, como ya oíste decir a aquel pastor de marras, Ambrosio, quien está ausente todos los males tiene y teme. Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras y, siéndolo, no sentiré nada. Ansí que de cualquiera manera que responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares, gozando el bien que me trujeres, por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares, por loco. Pero dime, Sancho, ¿traes bien guardado el yelmo de Mambrino, que ya vi que le alzaste del suelo cuando aquel desagradecido le quiso hacer pedazos pero no pudo, donde se puede echar de ver la fineza de su temple?

A lo cual respondió Sancho:

—Vive Dios, señor Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dice, y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías y de alcanzar reinos e imperios, de dar ínsulas y de hacer otras mercedes y grandezas, como es uso de caballeros andantes, que todo debe de ser cosa de viento y mentira, y todo pastraña, o patraña, o como lo llamáremos. Porque quien oyere decir a vuestra merced que una bacía de barbero es el yelmo de Mambrino, y que no salga de este error en más de cuatro días, ¿qué ha de pensar sino que quien tal dice y afirma debe de tener güero el juicio? La bacía yo la llevo en el costal, toda abollada, y llévola para aderezarla en mi casa y hacerme la barba en ella, si Dios me diere tanta gracia que algún día me vea con mi mujer y hijos.

—Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste te juro —dijo don Quijote— que tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo. ¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello ansí, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y, así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino y a otro le parecerá otra cosa. Y fue rara providencia del sabio que es de mi parte hacer que parezca bacía a todos lo que real y verdaderamente es yelmo de Mambrino, a causa que, siendo él de tanta estima, todo el mundo me perseguiría por quitármele, pero como ven que no es más de un bacín de barbero, no se curan de procuralle, como se mostró bien en el que quiso rompelle y le dejó en el suelo sin llevarle, que a fe que si le conociera, que nunca él le dejara. Guárdale, amigo, que por ahora no le he menester, que antes me tengo de quitar todas estas armas y quedar desnudo como cuando nací, si es que me da en voluntad de seguir en mi penitencia más a Roldán que a Amadís».

*Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes Saavedra (I, XXV)

## COMPRENSIÓN LECTORA

Charles Dickens (1812-1870) fue un famoso escritor inglés, perteneciente a la literatura del Realismo de la segunda mitad del siglo XIX. Las denuncias sociales que plasmó en sus novelas sobre las pésimas condiciones de vida de las clases sociales más bajas tuvieron mucha repercusión en la esfera política durante la época victoriana.

«Como el apellido de mi padre era Pirrip, y mi nombre de pila Philip, mi habla infantil no conseguía pronunciar ambos nombres de una forma más larga o clara que no fuese Pip. Así pues, me llamaba a mí mismo Pip, y de ese modo pasé a ser llamado.

Digo que Pirrip era el apellido basándome en la autoridad de su lápida y en la de mi hermana, la señora de Joe Gargery, que estaba casada con un herrero. Como nunca vi ni a mi padre ni a mi madre, ni tampoco retrato alguno de ellos (pues sus días acabaron mucho antes de los de la fotografía), mis primeras fantasías sobre el aspecto que deberían haber tenido derivaban, sin la menor justificación, de sus lápidas. Por la forma de las letras de la de mi padre, me hice la extraña idea de que era un hombre robusto y corpulento, de piel morena y pelo negro y rizado. Por la distorsión de los caracteres de la inscripción Y también Georgina, esposa del arriba mencionado, llegué a la infantil conclusión de que mi madre era pecosa y enfermiza. A cinco pequeños rombos de piedra, cada uno de alrededor cincuenta centímetros de longitud, que estaban dispuestos en ordenada fila al lado de su tumba y dedicados a la memoria de cinco pequeños hermanos míos – que habían desistido de vivir nada más comenzar esa lucha universal -, les debía la creencia, que albergaba escrupulosamente, de que todos habían nacido boca arriba con las manos metidas en los bolsillos de los pantalones, de los que nunca las sacaron mientras existieron.

Éramos de la región de las marismas que, situada entre las revueltas del río, distaba unos treinta kilómetros del mar. Mi primera impresión vívida y clara de la identidad de las cosas, me parece que la obtuve una memorable y cruda tarde en que empezaba a oscurecer. Entonces descubrí con certeza que ese lóbrego lugar cubierto de ortigas era el cementerio, y que Philip Pirrip, natural de esa parroquia, y también Georgina, esposa del arriba nombrado, estaban muertos y enterrados; y que Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias y Roger, hijos de los antedichos, también estaban muertos y enterrados; y que la oscura y llana extensión de tierra que había más allá del cementerio, cortada por diques, montículos y vallas y salpicada de ganado que pacía en ella, era la marisma; y que la baja línea plomiza de detrás era el río; y que la lejana guarida salvaje desde la que soplaban con furia el viento era el mar; y que el pequeño manojito de nervios que se estaba empezando a asustar por todo aquello y a llorar era Pip.

—¡Deja de hacer ruido! —exclamó una voz terrible, al tiempo que surgía un hombre de entre las tumbas que había al lado del pórtico de la iglesia—. ¡Cállate, demonio, o te corto el cuello!

Era un hombre aterrador, vestido con una basta tela gris, que llevaba un enorme hierro en una pierna. Un hombre sin sombrero, con los zapatos rotos y un trapo viejo atado alrededor de la cabeza. Un hombre que estaba calado de agua y cubierto de barro, que cojeaba por culpa de los cantos rodados, al que habían infligido corbrezos; que renqueaba, temblaba, miraba con expresión fiera y gruñía; y cuyos dientes castañeteaban cuando me agarró de la barbilla.

—¡No me corte el cuello, señor! —le supliqué aterrizado—. ¡Se lo ruego, no lo haga, señor!

—Dime cómo te llamas—dijo él—. ¡Rápido!

—Pip, señor.

—Repítelo—dijo mirándome fijamente—, y dilo alto.

—Pip. Me llamo Pip, señor.

—Enséñame dónde vives—dijo el hombre—. Señálame el lugar.

Señalé hacia donde estaba nuestro pueblo, en la llanura entre los alisos y los árboles desmochados, a kilómetro y media o más de la iglesia.

El hombre, después de mirarme un momento, me volteó hacia abajo para vaciarme los bolsillos. No había nada en ellos salvo un pedazo de pan. Cuando la iglesia volvió a estar en su sitio —pues el movimiento fue tan brusco y violento que hizo que aquella girara ante mí, de modo que vi el campanario bajo mis pies—, cuando volvió a su sitio, como digo, yo estaba sentado sobre una alta lápida, temblando, mientras él se comía el pan con alta voracidad.

—Vaya, cachorrillo —dijo el hombre relamiéndose los labios—, qué mejillas más gordas tienes.

Creo que sí que eran gordas, aunque por aquel entonces aún no me había desarrollado como correspondía a mi edad, por lo que no era muy robusto.

—Maldita sea, es que me las comería —dijo con un movimiento amenazador de cabeza— ¡y hasta me están dando ganas de hacerlo!

Yo le manifesté de todo corazón mi esperanza de que no lo hiciera, y me agarré con más fuerza a la lápida sobre la que él me había puesto, en parte no caerme y en parte no echarme a llorar.

—Vamos a ver —dijo el hombre—, ¿dónde está tu madre?

—Ahí, señor —contesté.

Dio un respingo y comenzó a correr, pero enseguida se detuvo y miró a su espalda.

—Ahí, señor —le expliqué tímidamente—. También Georgina. Esa es mi madre.

—¡Ah! —exclamó mientras volvía—. ¿Y el que está al lado de tu madre es tu padre?

—Sí, señor —dije—, él también está ahí, natural de esta parroquia.

—Vaya... —murmuró mientras meditaba—. ¿Y con quién vives, suponiendo que tenga la amabilidad de dejarte vivir, lo cual no he decidido todavía?».

*Grandes esperanzas* (1860) de Charles Dickens



**COMPRENSIÓN**

1. Resume el contenido del texto anterior (6-10 líneas).
2. ¿Quién es el protagonista?
3. ¿Cómo describirías al pequeño Pip?
4. ¿Con quién se topa mientras visita el cementerio?
5. ¿Quiénes eran Alexander, Bartholomew, Abraham, Tobias y Roger?
6. ¿De dónde era Pip? ¿Con quién vivía?

**EXPRESIÓN**

7. ¿De qué manera continuarías escribiendo la historia? ¿Tendría un final feliz?
8. ¿Quién sería ese personaje misterioso que lo ha asustado?

**VOCABULARIO**

9. ¿Cuál es el significado de los términos *infligido*, *corbrezos*, *renquear* y *lóbrego*?

**LITERATURA Y SOCIEDAD**

10. A Pip le tocó vivir en una sociedad llena de desigualdades. Además, era huérfano y vivía con su hermana. ¿Qué opinas al respecto? ¿Consideras que era feliz? Imagina que tienes que hacer una entrevista a una persona que ha tenido una experiencia similar. ¿Cómo sería vuestra conversación? ¿Cuáles serían tus preguntas? ¿Cómo respondería?

**INTERTEXTUALIDAD**

11. Galdós tradujo a Charles Dickens en alguna ocasión. Averigua qué obra tradujo del inglés y por qué a Pérez Galdós se le conocía como el Dickens español.

**INVESTIGACIÓN**

12. En el fragmento que has leído sobre una de las obras más célebres de Dickens está presente el tema de la muerte. El narrador sitúa a los dos personajes en un camposanto. ¿Sabes de qué morían las personas en aquella época? ¿Y los pequeños? Investiga al respecto y dalo a conocer a tus compañeros.
13. ¿Por qué crees que esta obra es realista?

### 1.1. Contexto histórico y social en España

Lejos quedaban la invasión napoleónica, las Cortes de Cádiz (1812), la Guerra de Independencia (1808-1814), el absolutismo de Fernando VII (1814-1820), la regencia de María Cristina de Borbón-Dos Sicilias (1833-1840) y del general Espartero (1840-1843) para dar paso a un periodo de estabilidad, la Restauración Borbónica (1874-1931), que se caracterizó por el turno político entre liberales y conservadores (Cánovas y Sagasta) en el gobierno del país, a costa de caciquismo y fraude electoral. Ese bipartidismo tendrá su traducción en el campo cultural y de las letras, donde se distinguirán dos tendencias: **los escritores krausistas o progresistas** que defendían el sentido de la humanidad, la filantropía y la tolerancia y la libertad de enseñanza (como **Pérez Galdós** y **Alas Clarín**); y, por otro lado, **los conservadores y los reaccionarios** que se mostraban opuestos a las ideas democráticas y a las innovaciones científicas y filosóficas (como **Pereda** y **Palacio Valdés**); si bien, algunos se pronunciarán de forma moderada, desde una posición más centralizada, como lo hizo **Emilia Pardo Bazán**.

Aquel régimen se truncó con el estallido de «La Gloriosa» en 1868, que supuso el destronamiento de la reina Isabel II y su exilio a Francia. Eso dio lugar al advenimiento del Sexenio democrático, un periodo en el que los dirigentes políticos buscaron la manera de implantar la democracia en España en forma de monarquía parlamentaria con el breve reinado de Amadeo de Saboya (1871-1872); o república, con la Primera República española (1873-1874). Las dos se vieron abocadas al fracaso.



Si en Francia el Realismo había surgido en torno a la revolución de 1848, en España este movimiento literario acaba consolidándose en 1868, a la par que la burguesía adquiría más importancia, una clase social que será retratada con esmero en las novelas de nuestros eminentes escritores españoles.



## 1.2. El Realismo, una continuación del Romanticismo

- **Estética romántica**

«El **arte** es el **intermediario** entre el **Hombre** y la **Naturaleza**... El pintor no solo debe pintar lo que ve delante de sí, sino que lo ve en **sí**», Caspar David Friedrich (1817-1818).



- **Estética realista**

«La **pintura** es la representación de las **formas visibles**. La esencia del realismo es su negación del ideal».

«La pintura es un arte esencialmente concreto y **sólo puede consistir en la representación de las cosas reales y existentes** ... un objeto que es abstracto, no es visible, no existe, no está dentro del ámbito de la pintura», Gustave Courbet (1819-1877).



### 2. LA LITERATURA REALISTA Y SUS CARACTERÍSTICAS

El Realismo fue un movimiento artístico, literario y cultural que abogaba por la representación mimética de la realidad y se propagó a toda Europa desde mediados del siglo XIX. El costumbrismo romántico había sido el embrión de esta paradigma artístico-literario.

Surgió en Francia en torno a la década de los cincuenta y no llegó a España hasta 1870, con la publicación *La fontana de oro* de Benito Pérez Galdós.

Si atendemos a la carta de Madame Sand a Jules Husson (1855) a cuenta de la escandalosa exposición de Gustave Courbet (1819-1877) –quien, por cierto, había acuñado el término *realista*— comprobamos que el propósito romántico de buscar la verdad sigue vigente en esta tendencia artística. Está considerada el manifiesto realista:

Que el magistrado, el militar, el comerciante, el campesino, que todas las clases de la sociedad, al verse en el idealismo de su dignidad y bajeza, aprendan, mediante la gloria y la vergüenza, a rectificar sus ideas, a corregir sus costumbres y a perfeccionar sus instituciones.

Quienes quieran participar en la estética realista centrarán su atención en lo nuevo, lo moderno, lo no tradicional y tendrán presente la autoridad del arte frente a los cánones, las autoridades y las convenciones sociales.

Para la Condesa de Pardo Bazán el Realismo no tenía límites a diferencia de otras corrientes literarias:

El realismo en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el naturalismo. Comprende y abarca lo natural y espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de dos escuelas extremas, por precisa consecuencia, exclusivistas (*La cuestión palpitante*, cap. III, 1883).

Si queremos establecer una cronología, tendríamos que hablar de tres fases:

- El **Realismo «ideológico»** (iniciado en la década de 1870) enfrenta a personajes progresistas con los de mentalidad tradicionalista.
- El **Realismo «naturalista»** (en torno a 1880) ata a los escritores a los dictámenes de la ciencia, aunque muchos miembros de la pléyade española lo desdeñen y no se sientan identificados con él.

- El **Realismo «espiritualista»** (hacia 1886 y, sobre todo, a partir de 1890) recupera el idealismo de principios de siglo junto con la religiosidad, el psicologismo, el espiritismo y todo lo que tenga que ver con la trascendencia.

### Rasgos que comparte con el Romanticismo

- ❖ Observación total de la realidad: los novelistas se documentan y toman apuntes acerca del espacio, el comportamiento, la indumentaria, el habla de los personajes, etc.
- ❖ Concepción y exploración de la vida como experiencia histórica.

### Rasgos originales

- ❖ **Descripciones costumbristas**, locales.
- ❖ **Verosimilitud**: los escritores van a confeccionar unos textos que sean creíbles y estén acordes con la realidad.
- ❖ **Parodia**: al estilo de Cervantes los novelistas parodiarán desde géneros literarios hasta épocas literarias.
- ❖ **Desprecio por los folletines y traducciones francesas**, que son consideradas unas composiciones que sirven para el entretenimiento de las masas. Sin embargo, resultan huecas de contenido.
- ❖ **La cuestión femenina**: van a descubrir varias lacras pendientes en la sociedad, como la situación de la mujer, el fanatismo religioso, la corrupción, el consumo, etc.
- ❖ Hay una **preferencia por los personajes burgueses**, por retratar la clase media.
- ❖ **Estilo**: sencillo, natural y se mezcla el lenguaje culto del narrador con el habla coloquial de los personajes (inclusive rasgos dialectológicos), que tendrán unas características lingüísticas u otras dependiendo de su posición social.

### 1. Indica y justifica cuáles son los componentes realistas del texto.



«Debajo del cobertizo había dos grandes carros y cuatro arados, con sus látigos, sus colleras, sus aparejos completos cuyos vellones de lana azul se ensuciaban con el fino polvo que caía de los graneros. El co\_

.....

-rrall iba ascendiendo, plantado de árboles simétricamente espaciados, y cerca de la charca se oía el alegre graznido de un rebaño de gansos. Una mujer joven, en bata de merino azul adornada con tres volantes, vino a la puerta a recibir al señor Bovary y le llevó a la cocina, donde ardía un buen fuego, a cuyo alrededor, en ollitas de tamaño desigual, hervía el almuerzo de los jornaleros. En el interior de la chimenea había ropas húmedas puestas a secar. La paleta, las tenazas y el tubo del fuelle, todo ello de proporciones colosales, brillaban como acero pulido, mientras que a lo largo de las paredes se reflejaba de manera desigual la clara llama del hogar junto con los primeros resplandores del sol que entraba por los cristales.

Carlos subió al primer piso a ver al enfermo. Lo encontró en cama, sudando bajo las mantas y sin su gorro de algodón, que había arrojado muy lejos. Era un hombre pequeño y gordo, de unos cincuenta años, de tez blanca, ojos azules, calvo por delante de la cabeza y que llevaba pendientes. A su lado, sobre una silla, había una gran botella de aguardiente, de la que se servía de vez en cuando para darse ánimos; pero en cuanto vio al médico cesó de exaltarse, y, en vez de jurar como estaba haciendo desde hacía doce horas, empezó a quejarse débilmente».

*Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert (1821-1880)

### 3. LA LITERATURA NATURALISTA Y SUS CARACTERÍSTICAS

El Naturalismo supondrá una evolución extrema de las poéticas realistas debido al impacto de la filosofía positivista y científica que tratarán la novela como estudio de un caso (clínico) a partir de una realidad biológica o una dimensión sociológica. En palabras de Joan Oleza (1976):

El Naturalismo no rompe, en ningún momento, el pacto sobre el que se asentaba el realismo. El Naturalismo español no es más que una fase de nuestro realismo.

La novela *Thérese Raquin* (1867) de Émile Zola incorpora por primera vez a la literatura esta tendencia. Por su parte, en España será *La desheredada* (1882) de Pérez Galdós la que inaugurará el momento naturalista. Luego, se publica *La cuestión palpitante* de Pardo Bazán, *Tormento* y *La de Bringas* del mismo autor; y *Los Pazos de Ulloa* y *La madre naturaleza*.

Los rasgos de la poética naturalista son:

- **Origen:** surge en Francia de la mano del literato **Émile Zola** (1840-1902), aparte de la novela ya mencionada escribió una poética dando a conocer los



nuevos preceptos de la narrativa: *La novela experimental* (1880) y la *Theorie de l'écran* (1884).

❖ **Conciencia científica:**

- ▶ **observación científica** en el texto como descripción.
- ▶ **clasificación de las realidades tangibles** observadas (organización de los esbozos, notas preparatorias, cartografías, etc.) y **experimentación**.

❖ En lo referente a los **planteamientos teóricos:**

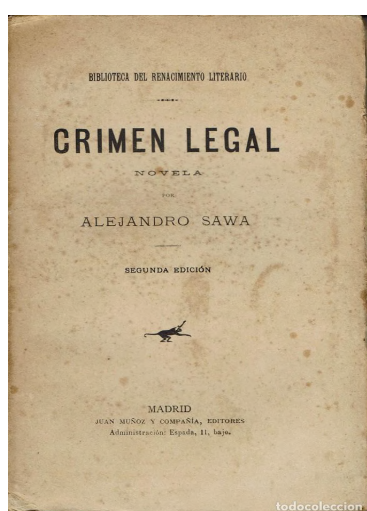
- ▶ los escritores naturalistas **no representan, reproducen la realidad**.
- ▶ La labor del escritor se vuelve semejante a la del científico: **mostrar la realidad tal y como es**.

❖ Se basa en las corrientes científicas del momento.

#### 2. Lee el fragmento y extrae los rasgos naturalistas que observes.

«Entonces ocurrió una cosa espantosa.

Aquello que sacó, lo que extrajo, no era un culebrón ni un mico, pero tampoco era un feto. Un cuajarón de humores y de leche; una masa informe de carne y huesos, una especie de monstruoso coágulo de sangre, que daba horror verlo, que hacía vomitar la idea de tocarlo; peor, más repugnante que los desperdicios amontonados de una sala clínica; más asqueroso aún que los barreños de grasas y mondongos que sirven de rótulo y anunciaron triperías.



El Salvador arrojó una jofaina, ya preparada al efecto, aquella repugnancia, aquella cosa sangrienta; luego introdujo la mano derecha, que parecía cuajarón de sangre de puro teñida de encarnado, en los órganos genitales de la mujer, para extraer con ella coágulos y estrías y filamentos que el gancho obtuso no pudo arrancar al mismo tiempo que a la masa sangrienta a que había quedado reducido al feto; y después de haber explorado minuciosamente por las trágicas interioridades de la dolorosa, por aquel campo de Batalla, sin repugnancia visible, y, antes al contrario, con cierta especie de fervor místico, muy semejante el del cura

católico cuando levanta la hostia a la altura de su cabeza para comulgar en amor con todos los fieles, aquel médico, o aquel sacerdote, consintió en aceptar el descanso».

*Crimen legal* (1886) de Alejandro Sawa (1862-1909)

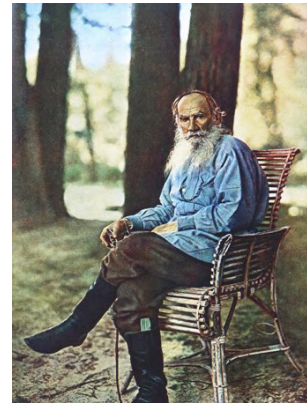
#### 4. GUÍA DE COMENTARIO DE UN TEXTO NARRATIVO

Los puntos que debéis tener en cuenta a la hora de hacer un comentario de texto narrativo son:

1. **Presentación del texto.** Identificar el género literario al que pertenece, decir quién es el autor y la obra de la que forma parte el texto.
2. **Localizar** el fragmento, el episodio o el capítulo dentro de la estructura y la trama de la novela.
3. Ubicarlo en un **contexto histórico y literario** (Restauración borbónica, Realismo y otros escritores).
4. Hacer un **resumen** del texto (con vuestras palabras).
5. Exponer el **tema** o tópico literario.
6. Estudio de la **estructura** del texto y las partes que lo componen.
7. Breve comentario sobre los personajes que aparecen en el fragmento y su relevancia en la obra.
8. **Análisis o interpretación** (citamos el texto cuando sea necesario y utilizamos comillas “” o «»). Explicación de los elementos formales y de contenido y sus vínculos entre ellos. En un texto narrativo habría que atender a lo siguiente:
  - El **orden cronológico** de la acción: si hay retrospección o anticipación.
  - Duración y ritmo.** Examinar el tiempo ficticio y el tiempo real. La función de las pausas, las elipsis y las equivalencias temporales (estilo directo, monólogo interior, etc.).
  - Las **figuras retóricas** (*elocutio*).
9. **Conclusión** o recapitulación.



## DESCRUBRE LA MINISERIE *GUERRA Y PAZ* (2016) DE LA BBC



Ve esta miniserie de ocho episodios basada en la novela de Tolstoi. El enlace es este:  
<https://drive.google.com/drive/folders/14do65VAxteTJmD-pNGT8NHPvUnXIAG85>.

Finalizado el visionado, responde el cuestionario:

1. ¿Qué relación tiene Andrei Nikolayevich con los rasgos del héroe romántico? ¿Lo determinan desde el principio? ¿Por qué crees que tiene tanta inclinación por el campo de batalla? ¿Cuál es su ideal?

2. ¿Cómo describirías a Natasha Rostova, la protagonista? ¿De qué forma transgrede y supera al personaje femenino ideal o al «ángel del hogar»?

3. ¿Qué prejuicios tuviste sobre el personaje de Pierre, conde de Bezukhov, al inicio? ¿Cuál fue su evolución? ¿Por qué? ¿Qué preocupaciones tiene que lo diferencian del resto de aristócratas rusos de su época?

4. El hijo bastardo de Bezukhov ingresa en una masonería. ¿En qué consistía esas organizaciones? ¿Cuál era su propósito?

5. ¿Cuándo logra María Nikolayevicha ser una mujer libre? ¿Qué comportamiento tenía el padre sobre ella? Justifica tu respuesta.

6. ¿Con qué matrimonio acaban uniéndose la familia Rostov y la de Nikolayevich?

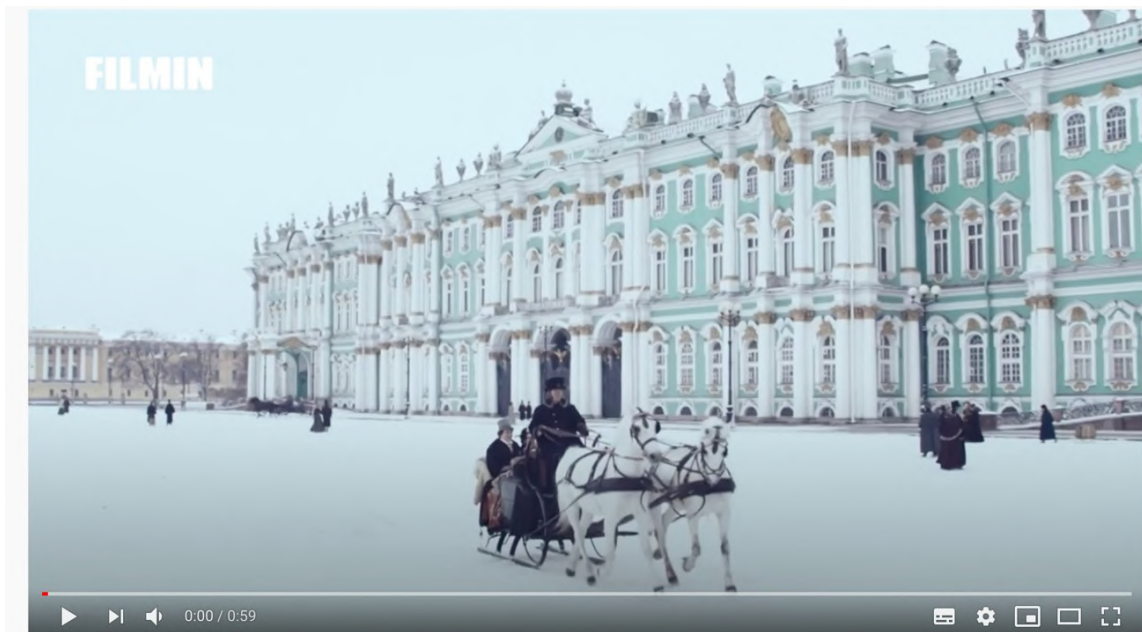
7. Todos los personajes pasan por una crisis en algún momento. Señálos.

8. ¿Te parece justo el final? En este sentido, ¿hay justicia poética? ¿El desenlace cumple con tus expectativas? Haz un balance.

9. Haz una reseña de la superproducción orientada a recomendarla o todo lo contrario.

10. ¿Qué escena te ha emocionado más? Haz una reflexión sobre ella y ofrécela a tus compañeros en voz alta.

**¡ÉCHALE UN VISTAZO A LA PROMO!**



Guerra y paz - Tráiler | Filmin

<https://youtu.be/iN2ON86FzEA?t=13>

5.1. BENITO PÉREZ GALDÓS (1843-1920)



**A) APUNTES BIOGRÁFICOS**

Benito Pérez Galdós nació en las Palmas de Gran Canaria el 10 de mayo de 1843 en el seno de una familia de clase media. Fue el décimo hijo de Sebastián Pérez y Macías, teniente coronel del ejército; y Dolores Galdós, hija de una secretaria de la Inquisición canaria.

Su timidez y reserva en el carácter se manifestaron temprano debido a la severidad materna, según los principales biógrafos.

Ante el cierre de la universidad de La Laguna por causas políticas, la familia tomó la decisión de mandarlo a Madrid para que cursara la carrera universitaria de Derecho que, por cierto, nunca finalizó.

El joven Pérez Galdós llegó a la capital española en 1862 y descubrió todas las alternativas culturales que Madrid le ofrecía: el Ateneo Viejo, las tertulias de los cafés «El Universal», «Fornos», «El Iberia», «El suizo», «El Teatro Real», etc. Vivió allí la noche de San Daniel el 10 de abril de 1865, de la que logró escapar. También fue testigo de cómo el general Serrano y Prim alcanzaban el poder.

A partir de 1870, inició una etapa incansable en lo relativo a su escritura. Publicó una reseña de los *Proverbios ejemplares* (1864) de Ventura Ruiz Aguilar que tituló como «Observaciones sobre la novela española contemporánea» (1870). En esta época sale a la luz las novelas de tesis y dos series de los *Episodios nacionales*.

En 1871 pasó por primera vez el verano en Santander, en su finca de San Quintín. Allí fraguó una amistad duradera con José María Pereda y Marcelino Menéndez Pelayo.

La monarquía de Amadeo de Saboya cayó y llegó la I República. Mientras continuaba su labor periodística, su documentación para los *Episodios Nacionales* posteriores, su compromiso político era cada vez más evidente.

En la década de 1880 Pérez Galdós era ya un escritor afamado y consagrado en las letras hispánicas. De hecho, en estos años dio a la imprenta sus mejores novelas: *La desheredada* (1881), elogiada por *Clarín*, y *El amigo Manso* (1882), que planteaba unas técnicas narrativas absolutamente innovadoras. En torno a 1884, aparecieron la trilogía de *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884) y *La de Bringas* (1884).

Escasos son los datos que versan sobre la vida amorosa de Galdós, pero sabemos que estuvo durante un tiempo con una modelo, Lorenza Cobián, con quien tuvo una hija, María. Desde el primer momento, la reconoció y la atendió.

Asimismo, fue amante secreto de doña Emilia Pardo Bazán (1888-1889), si bien hubo una infidelidad de por medio con José Lázaro Galdiano en Arenys de Mar (Barcelona) que hizo distanciarse al escritor canario. Se enteró de aquella aventura por una indiscreción de Narcís Oller. Como consecuencia de aquella relación amorosa, aparecieron dos novelas: *La incógnita* (1889) –renovada novela epistolar– y *Realidad* (1889) –primera novela dialogada española–.

Pronto aceptó su acta de diputado liberal y conoció en el Congreso a Antonio Maura. A partir de la década de los 90, influido por los realistas rusos, escribe sus novelas más conectadas con el espiritualismo como *Ángel Guerra* (1890). Durante este periodo adquirió muchísimo renombre y decidió cultivar el teatro y llegó a ser un gran dramaturgo. Sin embargo, el autor de teatro José Echegaray consiguió finalmente el Premio Nobel en 1904, después de que los políticos más reaccionarios emprendiesen una campaña internacional en su contra.

De 1907 a 1913 experimentó varios problemas con la vista, tanto que acabó perdiéndola por completo.

Los últimos días de su vida se vieron sumidos en condiciones económicas precarias, pésima salud y terribles pérdidas familiares, como la muerte de su hermana Carmen. El

gran heredero de Miguel de Cervantes cerró sus ojos para siempre a causa de un ataque de uremia el 4 de enero de 1920, ya completamente ciego.

Madrid lo homenajeó por todo lo alto. Su entierro fue multitudinario.

## B) PRODUCCIÓN LITERARIA GALDOSIANA

La obra del autor canario es extensa y podemos clasificarla así:

- **Las novelas de la primera época o novelas de tesis:** son aquellas que enfrentan a personajes de mentalidad moderna con los de ideas tradicionales, como fueron: *La Fontana de Oro* (1870), *Doña Perfecta* (1876), *Gloria* (1877), *Marianela* (1878) y *La Familia de León Roch* (1878).
- **Las «Novelas españolas contemporáneas»** retratan y profundizan en la sociedad del momento, por ejemplo: *La desheredada* (1881), *El doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884), su maestra *Fortunata y Jacinta* (1887), donde dos mujeres de diferentes clases sociales están enamoradas del mismo hombre: Juanito Santa Cruz. A partir de *Ángel Guerra* (1890), hay un giro hacia una narrativa más idealista, más espiritualista, donde cobran importancia los elementos irracionales como la locura o el sueño: *Tristana* (1892), *La loca de la casa* (1892), *Halma* (1895), *Misericordia* (1897), *El abuelo* (1898), *Cassandra* (1905), etc.
- **Sus obras teatrales que** más destacaron fueron *Realidad* (1892), *Electra* (1901), *Doña Perfecta* (1896) y *El abuelo* (1905), estas dos obras fueron dos novelas que pasó al teatro.
- Y, finalmente, cabe señalar la existencia de cinco series de **Episodios nacionales**, cuyos títulos más sonados, quizás, sean *Trafalgar* (1873), *La Corte de Carlos IV* (1873), *Los cien mil hijos de San Luis* (1877), *Un voluntario realista* (1878), entre otros muchos.

## C) ESTILO

En Galdós apreciamos los rasgos característicos del Realismo como máximo representante de esta corriente literaria en España, se puede observar su enorme dedicación a la investigación y documentación...En esta misma línea, el modo de retratar a los personajes de sus novelas presenta un amplio abanico en lo referente a la psicología y los valores morales que los caracteriza.



Las técnicas narrativas de Pérez Galdós son el narrador omnisciente, el diálogo, el estilo indirecto, el estilo indirecto libre, el monólogo interior y la frescura y la espontaneidad del habla cotidiana.

### Actividad 3. Realiza un comentario literario del texto.

«No estaba mal decorada la casa, si bien dominaba en ella la heterogeneidad, gran falta de orden y simetría. La carencia de proporciones indicaba que aquel hogar se había formado de improviso y por amontonamiento, no con la minuciosa yuxtaposición del verdadero hogar doméstico, labrado poco a poco por la paciencia y el cariño de una o dos generaciones. Allí se veían piezas donde el exceso de muebles apenas permitía el paso, y otras donde la desnudez rayaba en pobreza. Algún mueble soberbio se rozaba con otro de tosquedad primitiva. Había mucho procedente de liquidaciones, manifestando a la vez un origen noble y un uso igualmente respetable [...]

La sala lucía sillería de damasco amarillo rameado; en imitación de palo santo, dos espejos negros, y alfombra de moqueta de la clase más inferior; dos jardineras de bazar y un centro o tarjetero o de esas aleaciones que imitan bronce, ornado de cadenillas colgando en ondas, y de pizas tan frágiles y de tan poco peso que era preciso pasar junto a él con cuidado, porque al menor roce daba consigo en el suelo. La consola sustentaba un relojillo de estos que ni por gracia mueven sus agujas una sola vez. El mármol de ella se escondía bajo una instalación abigarrada de cajas de dulces, hechas con cromos, seda, papel cañamazo y todo lo más deleznable, vano y frágil que imaginarse puede... A Isidora no gustaba esta sala, que era, según ella, el tipo y modelo de la sala cursi. Había sido comprada *in solidum* por Joaquín en una liquidación, y provenía de una actriz que no pudo disfrutarla más de un mes. Isidora tenía propósito de deshacerse a la primera oportunidad de aquellas horribles sillas de tieso respaldo, con cuyo damasco rameado había lo bastante para media docena de casullas, y aún sobraba algo para vestir un santo y ponerle de tiros largos.

En el gabinete próximo a la sala estaba casi constantemente la heroína de esta historia. A la izquierda de la chimenea tenía su armario de luna, mueble chapeado y de gran apariencia en los primeros días de uso, pero que pronto empezó a perder su brillo y a desvencijarse, manifestando su origen, como nacido en talleres de pacotilla y vendido en un bazar por poco dinero. A la derecha, cerca del balcón, estaba el tocador, mueble precioso, pero muy usado. Había pertenecido a una casa grande que liquidó por quiebra. Un escritor pequeño con gavetillas y algún secreto ocupaba uno de los lados de la puerta, quedando el otro para la cómoda. Sobre esta se elevaba un montón de cosas revueltas, en cuya ingente masa de podrían distinguirse cajas de sombreros y cajas de sobres estropeados, libros, líos de ropa, un álbum de retratos, un Diccionario de la Lengua Castellana y un caballo de cartón».

*La desheredada*, II, 1 (1881) de Benito Pérez Galdós

5.2. EMILIA PARDO BAZÁN (1851-1921)



**A) APUNTES BIOGRÁFICOS**

Emilia Pardo Bazán era gallega, nació el 16 de septiembre de 1851 en La Coruña. Fue la única hija del matrimonio de José Pardo Bazán y Mosquera y de doña Amalia de la Rúa Figueroa y Somoza.

Viajó varias veces a Madrid a causa de los traslados de su padre como militante del partido liberal progresista.

Se casó en 1868, cuando tenía diecinueve años, con José Quiroga con quien haría varios viajes por toda Europa. Aquellos países despertaron en ella la curiosidad intelectual por estudiar cada una de las lenguas y leer sus principales textos literarios.

Fue amiga de Giner de los Ríos, quien logró publicar su poemario *Jaime* –el nombre de su primer hijo– en 1881.

Participó en múltiples periódicos y revistas con cuentos y abundantes crónicas de viajes.

Estuvo siempre al tanto de lo que acontecía en el campo literario español y extranjero, en especial, en Francia. Una prueba de ello es su visita en reiteradas ocasiones al país vecino.

En 1908 el rey Alfonso XIII le concedió el título de condesa de Pardo Bazán en reconocimiento de sus méritos literarios. Ocho años más tarde, fue nombrada Catedrática de lenguas neolatinas por parte del ministro de Instrucción pública en la universidad central.

El 12 de mayo de 1921 muere la condesa de Pardo Bazán por una complicación con la diabetes que padecía.

## **B) OBRA LITERARIA**

Las novelas más conocidas de Pardo Bazán son *La tribuna* (1882), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *La madre naturaleza* (1887) e *Insolación* (1889). Su primera novela fue *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina* (1879).

También escribió algo de teatro sin éxito, como fueron las obras *Verdad* (1906) y *Cuesta abajo* (1906).

De otro lado, *La cuestión palpitante* es una serie de artículos de ensayo publicados en *La Época* entre 1882 y 1883 en los que reflexiona acerca de la literatura del momento:

Y es muy cierto que el naturalismo riguroso, en literatura y en filosofía, lo refiere todo a la naturaleza: para él no hay más causas de los actos humanos que la acción de las fuerzas naturales del organismo y el medio ambiente. Su fondo es determinista [...] Si al hablar de la teoría naturalista la personifica en Zola, no es porque sea el único a practicarla, sino porque la ha formulado clara y explícitamente en siete tomos de estudios crítico-literarios, sobre todo en el que lleva por título *La novela experimental*. Declara allí que el método del novelista moderno ha de ser el mismo que prescribe Claudio Bernard al médico en su *Introducción al Estudio de la Medicina experimental*; y afirma que en todo y por todo se refiere a las doctrinas del gran fisiólogo, limitándose a escribir novelista donde él puso médico.

## **C) ESTILO**

Se ha encasillado a la escritora coruñesa como una fiel discípula de Zola a la hora de enlazar sus obras literarias al Naturalismo. En cambio, doña Emilia transgredió los preceptos de la poética naturalista, haciendo uso de elementos románticos, decadentistas y góticos en su narrativa.



#### Actividad 4. ¿Qué se describe? ¿Qué técnicas narrativas utilizó Pardo Bazán?

«El señorito, cruzando sobre la mesa ambos brazos, había dejado caer la frente sobre ellos y un silbido ahogado, preludio de ronquido, anunciaba que también le salteaba la gana de dormir. El alto reloj de pesas dio, con fatigado son, la medianoche.

Julián era el único despierto; sentía frío en las médulas y en los pómulos ardor de calentura. Subió a su cuarto, y empapando la toalla en agua fresca, se la aplicó a las sienas. Las velas del altar estaban consumidas; las renovó, y colocó una almohada en el suelo para arrodillarse en ella, pues lo más molesto siempre era el dichoso hormigueo. Y empezó a subir con buen ánimo la cuesta arriba de la oración. A veces desmayaba, y su cuerpo juvenil, envuelto en las nieblas grises del sueño, apetecía la limpia cama. Entonces cruzaba las manos, clavándose las uñas de una en el dorso de la otra, para despabilarse. Quería rezar con devoción, tener conciencia de lo que pedía a Dios: no hablar de memoria. Sin embargo, desfallecía. Acordóse de la oración del Huerto y de aquella diferencia tan acertadamente establecida entre la decisión del espíritu y la de la carne. También recordó un pasaje bíblico: Moisés orando con los brazos levantados, porque, de bajarlos, sería vencido Israel. Entonces se le ocurrió realizar algo que le flotaba en la imaginación. Quitó la almohada, quedándose con las rótulas apoyadas en el santo suelo; alzó los ojos, buscando a Dios más allá de las estampas y las vigas del techo; y abriendo los brazos en cruz, comenzó a orar fervorosamente en tal postura.

El ambiente se volvió glacial; una tenue claridad, más lívida y opaca que la de la luna, asomó por detrás de la montaña. Dos o tres pájaros gorjearon en el huerto; el rumor de la presa del molino se hizo menos profundo y sollozante. La aurora, que solo tenía apoyado uno de sus rosados dedos en aquel rincón del orbe, se atrevió a alargar toda la manecita, y un resplandor alegre, puro, bañó las rocas pizarrosas, haciéndolas rebrillar cual bruñida plancha de acero, y entró en el cuarto del capellán, comiéndose la luz amarilla de los cirios. Mas Julián no veía el alba, no veía cosa ninguna... Es decir, si veía esas luces que enciende en nuestro cerebro la alteración de la sangre, esas estrellitas violadas, verdosas, carmesíes, color de azufre, que vibra sin alumbrar; que percibimos confundidas en el zumbar de los oídos y el ruido de péndulo gigante de las arterias, próximas a romperse... Sentíase desvanecer y morir; sus labios no pronunciaban ya frases, sino un murmullo, que todavía conservaba tonillo de oración. En medio de su doloroso vértigo oyó una voz que le pareció resonante como toque de clarín... La voz decía algo. Julián entendió únicamente dos palabras:

-Una niña.

Quiso incorporarse, exhalando un gran suspiro, y lo hizo, ayudado por la persona que había entrado y no era otra sino Primitivo; pero apenas estuvo en pie, un atroz dolor en las articulaciones, una sensación mazazo en el cráneo le echaron a tierra nuevamente. Desmayóse».

5.3. LEOPOLDO ALAS, *CLARÍN* (1852-1901)



**A) Apuntes biográficos**

Forma parte de la pareja de grandes novelistas del siglo XIX junto con Benito Pérez Galdós. Nació en Zamora, pero su vida está ligada con la ciudad de Oviedo –conocida como Vetusta en una de sus obras literarias–.

Fue el tercer hijo del matrimonio de Genaro García-Alas y Leocadia Ureña. Su nombre de pila era Leopoldo Enrique García-Alas Ureña. Su padre era gobernador civil y pasó su infancia y adolescencia recorriendo varias ciudades españolas (Zamora, León, Toledo, Madrid, Oviedo, etc.).

Fue a Madrid para estudiar Derecho y allí estuvo siete años, se doctoró y obtuvo pronto la Cátedra en Derecho Romano y posteriormente la de Derecho Natural. Allí se dio a conocer a través de sus diferentes colaboraciones en la prensa madrileña. Todos los profesores que pasaron por sus clases, entre ellos, Francisco Giner de los Ríos, eran seguidores de los postulados de Karl Krause (1874-1936). En otras palabras, eran krausistas y eso influyó muchísimo en su visión del mundo.

Contrajo matrimonio con Onofre García Argüelles y tuvo dos hijos.

A partir de 1884, se instaló definitivamente en Oviedo con su mujer, hijos y padres. Se dedicaba a dar clases en la universidad de aquella ciudad y a ir al casino por las tardes.

Desde la distancia, consiguió hacerse respetar en Madrid mediante la publicación de reseñas, artículos y críticas severas e irónicas. Tuvo muchísimos enemigos en el campo de las letras, si bien Galdós mantuvo siempre una honesta correspondencia con él. Además, consideraba al canario uno de los mejores escritores del momento en España. De hecho, la crítica reconoce que fue el primer estudioso que hizo crítica galdosiana, como se comprueba en *Galdós* (1912).

El jueves 13 de julio de 1901 fallece *Clarín* por tuberculosis intestinal. Una necrológica anónima recogida en *El Carbayón* decía:

Hace cuatro días salió aún de su casa pálido y demacrado y muchos de sus amigos creíamos, al verle, que con algún tiempo de estancia en el campo, en aquella antigua posesión de Guimarán, lograría reponerse. Anteayer los médicos habían perdido toda esperanza, pero el enfermo aún paseaba por las galerías de su casa y recibía visitas de sus amigos. Al llegar la noche se acostó y cuando se esperaba que su excitación nerviosa se calmase para que pudiera recibir los auxilios espirituales, en que él mismo había pensado si aumentaba la gravedad de su estado, del cual el enfermo no se dio cuenta, un ataque de disnea puso fin a su vida.

## B) Obra

*Clarín* ha pasado a la historia de la literatura fundamentalmente por su narrativa. Las novelas más conocidas son: *La Regenta* (1884-1885) y *Su único hijo* (1890).

- En ***La Regenta*** desarrolla el tema del adulterio, a la manera de *Madame Bovary* de Flaubert, *O primo Basilio* de Queiroz, *Anna Karenina* de Tolstoi y *La conquista de Plassans* de Zola.

*La Regenta* es una mezcla del Realismo de Flaubert, de Naturalismo y de la ética krausista del literato.

Una joven recién casada (Ana Ozores) con un hombre mayor (Víctor Quintanar) se ve tentada por el personaje donjuanesco de Don Álvaro Mesía y don Fermín de Pas (magistral de la catedral). Se entrega finalmente a Don Álvaro y su esposo, persuadido por don Fermín de Pas, lo retará a un duelo por la deshonra que ha cometido contra su familia.

- En ***Su único hijo*** el protagonista, Bonifacio Reyes, está casado con una mujer que no lo hace feliz. Se refugia en la música para encontrar la paz. Y, entonces,

se acuesta con una cantante de ópera, cuyo marido es el director de la compañía, que, a su vez, yace con Emma, la mujer de protagonista. Esta queda en cinta y Bonifacio lo reconoce como su hijo, su único hijo.

También publicó cuentos y novelas cortas como *El Señor y lo demás son cuentos* (1892), *Doña Berta*, *Cuervo y Superchería* (1892) y *Cuentos morales* (1896).

Y en lo referente a sus ensayos de crítica encontramos *Solos de Clarín* (1881), *La literatura en 1881* (1882), *Sermón perdido* (1885), *Folletos literarios* (1886-1891), *Nueva campaña* (1887), *Mezclilla* (1888), *Ensayos y revistas* (1892), *Palique* (1893) y *Siglo pasado* (1901).

### C) Estilo

Su estilo se caracteriza por la observación y análisis psicológico de la realidad, el empleo de la sátira y la ironía; y la presencia de un lenguaje cuidado y un léxico exquisito. El estilo indirecto libre y los monólogos interiores o soliloquios aparecen con frecuencia.

**Actividad 5. Ahora te presentamos un fragmento de *La Regenta* de Clarín. Estudia la descripción de la ciudad de Vetusta y divide el texto en partes.**

«La heroica ciudad dormía la siesta. El viento Sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que se rasgaban al correr hacia el Norte. En las calles no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turbas de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegado a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo.

Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía la digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana de coro, que retumbaba allá en lo alto de la esbelta torre en la Santa Basílica. La torre de la catedral, poema romántico de piedra, delicado himno, de dulces líneas de belleza muda y perenne, era obra del siglo diez y seis, aunque antes comenzada, de estilo gótico, pero, cabe decir, moderado por un instinto de prudencia y armonía que modificaba las vulgares exageraciones de esta arquitectura. La vista no se fatigaba contemplando horas y horas aquel índice de piedra que señalaba al cielo; no era una de esas torres cuya aguja se quiebra de sutil, más flacas que esbeltas,

amaneradas, como señoritas cursis que aprietan demasiado el corsé; era maciza sin perder nada de su espiritual grandeza, y hasta sus segundos corredores, elegante balaustrada, subía como fuerte castillo, lanzándose desde allí en pirámide de ángulo gracioso, inimitable en sus medidas y proporciones. Como haz de músculos y nervios la piedra enroscándose en la piedra trepaba a la altura, haciendo equilibrios de acróbata en el aire; y como prodigio de juegos malabares, en una punta de caliza se mantenía, cual imantada, una bola grande de bronce dorado, y encima otra más pequeña, y sobre esta una cruz de hierro que acababa en pararrayos.

Cuando en las grandes solemnidades el cabildo mandaba iluminar la torre con faroles de papel y vasos de colores, parecía bien, destacándose en las tinieblas, aquella romántica mole; pero perdía con estas galas la inefable elegancia de su perfil y tomaba los contornos de una enorme botella de champaña. -Mejor era contemplarla en clara noche de luna, resaltando en un cielo puro, rodeada de estrellas que parecían su aureola, doblándose en pliegues de luz y sombra, fantasma gigante que velaba por la ciudad pequeña y negruzca que dormía a sus pies.

Bismarck, un pillo ilustre de Vetusta, llamado con tal apodo entre los de su clase, no se sabe por qué, empuñaba el sobado cordel atado al badajo formidable de la Wamba, la gran campana que llamaba a coro a los muy venerables canónigos, cabildo catedral de preeminentes calidades y privilegios.

Bismarck era de oficio delantero de diligencia, era de la tralla, según en Vetusta se llamaba a los de su condición; pero sus aficiones le llevaban a los campanarios; y por delegación de Celedonio, hombre de iglesia, acólito en funciones de campanero, aunque tampoco en propiedad, el ilustre diplomático de la tralla disfrutaba algunos días la honra de despertar al venerando cabildo de su beatífica siesta, convocándole a los rezos y cánticos de su peculiar incumbencia.

El delantero, ordinariamente bromista, alegre y revoltoso, manejaba el badajo de la Wamba con una seriedad de arúspice de buena fe. Cuando posaba para la hora del coro -así se decía- Bismarck sentía en sí algo de la dignidad y la responsabilidad de un reloj.

Celedonio ceñida al cuerpo la sotana negra, sucia y raída, estaba asomado a una ventana, caballero en ella, y escupía con desdén y por el colmillo a la plazuela; y si se le antojaba disparaba chinitas sobre algún raro transeúnte que le parecía del tamaño y de la importancia de un ratoncillo. Aquella altura se les subía a la cabeza a los pilluelos y les inspiraba un profundo desprecio de las cosas terrenas.

-¡Mía tú, Chiripa, que dice que pué más que yo! -dijo el monaguillo, casi escupiéndole las palabras; y disparó media patata asada y podrida a la calle apuntando a un canónigo, pero seguro de no tocarle».



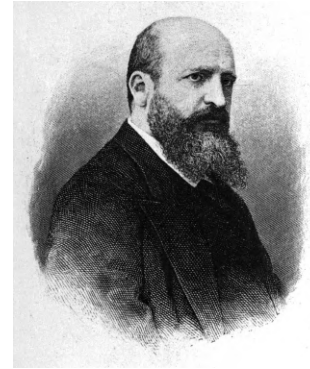


## TRABAJO COOPERATIVO: EXPOSICIONES GRUPALES

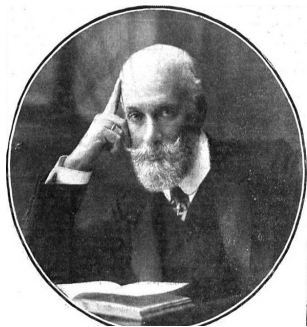
Actividad 7. ¡Es vuestro turno! En grupos de cinco personas vais a investigar sobre la vida y obra de los seis autores realistas que os proponemos:



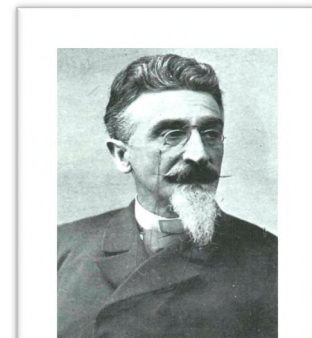
Juan Valera (1824-1905)



Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891)



Armando Palacio Valdés (1853-1938)



José María de Pereda (1833-1906)



Concepción Arenal (1820-1893)



Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)



## ACTIVIDAD FINAL DE LA UNIDAD 5 (PARTE DE LENGUA Y LITERATURA)

Analiza morfosintácticamente las oraciones subrayadas del texto siguiente y justifica por qué se trata de un texto de estética realista.

-Serán aprensiones, pero yo creo que lo llevamos disuelto en la sangre y que a lo mejor nos trastorna.

-No lo dirá usted por nuestra tierra. Allá no le vemos la cara sino unos cuantos días del año.

-Pues no lo achaquemos al sol; será el aire ibérico; el caso es que los gallegos, en ese punto, sólo aparentemente nos distinguimos del resto de la Península. ¿Ha visto usted qué bien nos acostumbramos a las corridas de toros? En Marineda ya se llena la plaza y se calientan los cascos igual que en Sevilla o Córdoba. Los cafés flamencos hacen furor; las cantaoras traen revuelto al sexo masculino; se han comprado cientos de navajas, y lo peor es que se hace uso de ellas; hasta los chicos de la calle se han aprendido de memoria el tecnicismo taurómico; la manzanilla corre a mares en los tabernáculos marinedinos; hay sus cañitas y todo; una parodia ridícula; corriente; pero parodia que sería imposible donde no hubiese materia dispuesta para semejantes aficiones. Convénzanse ustedes: aquí en España, desde la Restauración, maldito si hacemos otra cosa más que jalearnos a nosotros mismos. Empezó la broma por todas aquellas demostraciones contra don Amadeo: lo de las peinetas y mantillas, los trajecitos a medio paso y los caireles; siguió con las barbianerías del difunto rey, que le había dado por lo chulo, y claro, la gente elegante le imitó; y ahora es ya una epidemia, y entre patriotismo y flamenquería, guitarrero y cante jondo, panderetas con madroños colorados y amarillos, y abanicos con las hazañas y los retratos de Frascuelo y Mazzantini, hemos hecho una España bufa, de tapiz de Goya o sainete de don Ramón de la Cruz. Nada, es moda y a seguirla. Aquí tiene usted a nuestra amiga la duquesa, con su cultura, y su finura, y sus mil dotes de dama: ¿pues no se pone tan contenta cuando le dicen que es la chula más salada de Madrid?

-Hombre, si fuese verdad, ¡ya se ve que me pondría! -exclamó la duquesa con la viveza donosa que la distingue-. ¡A mucha honra!, más vale una chula que treinta gringas. Lo gringo me apesta. Soy yo muy española: ¿se entera usted? Se me figura que más vale ser como Dios nos hizo, que no que andemos imitando todo lo de extranjeris... Estas manías de vivir a la inglesa, a la francesa... ¿Habría ridiculez mayor? De Francia los perifollos; bueno; no ha de salir uno por ahí espantando a la gente, vestido como en el año de la nanita... De Inglaterra los asados... y se acabó. Y diga usted, muy señor mío de mi mayor aprecio: ¿cómo es eso de que somos salvajes los españoles y no lo es el resto del género humano? En primer lugar: ¿se puede saber a qué llama usted salvajadas? En segundo: ¿qué hace nuestro pueblo, pobre infeliz, que no hagan también los demás de Europa? Contestese.

-¡Ay!..., ¡si me aplasta usted!..., ¡si ya no sé por donde ando! *Pietá, Signor.* Vamos, duquesa, insisto en el ejemplo de antes: ¿ha visto usted la romería de San Isidro?

-Vaya si la he visto. Por cierto que es de lo más entretenido y pintoresco. Tipos se encuentran allí, que... Tipos de oro. ¿Y los columpios? ¿Y los tiouvivos? ¿Y aquella animación, aquel hormigueo de la gente? Le digo a usted que, para mí, hay poco tan salado como esas fiestas populares. ¿Que abundan borracheras y broncas? Pues eso pasa aquí y en Flandes: ¿o se ha creído usted que allá, por la *Inglaterra*, la gente no se pone nunca a medios pelos, ni se arma quimera, ni hace barbaridad ninguna?

-Señora... -exclamó Pardo desalentado-, usted es para mí un enigma. Gustos tan refinados en ciertas cosas, y tal indulgencia para lo brutal y lo feroz en otras, no me lo explico sino considerando que con un corazón y un ingenio de primera, pertenece usted a una generación bizantina y decadente, que ha perdido los ideales... Y no digo más, porque se reirá usted de mí.

*Insolación* (1889), cap. II, de Emilia Pardo Bazán



## ACTIVIDADES PARA ATENCIÓN A LA DIVERSIDAD

### ACTIVIDADES PARA ALUMNOS REPETIDORES

1) Analiza morfosintácticamente estas oraciones:

#### ORACIONES SIMPLES

Los premios serán repartidos por un responsable de la entidad bancaria.

Te lo comentaré el próximo fin de semana.

¡A mí no me digas esas barbaridades!

Inés, péinate con el cepillo de tu prima Ana.

Este verano nos entregarán el apartamento de la playa.

Partiré las nueces con este martillo de carpintero.

Nos alegramos de la nueva restauración de la catedral.

Los alumnos de Humanidades se encargarán este año de la organización de la fiesta de fin de curso.

Cinco entradas al Circuito de Jerez serán sorteadas por la radio local.

Llegaron al aeropuerto con dos horas antelación.

Las bicicletas circulaban lentas por la vía verde.

¿Les comentaste a tus compañeros el cambio de planes?

Esta novela consta de dieciséis capítulos.

Todos los lunes visitaremos la biblioteca del instituto.

Mi tío Pascual es sastre, una profesión actualmente en desuso.

#### ORACIONES COMPUESTAS COORDINADAS Y YUXTAPUESTAS

Unos me decían la verdad, otros siempre me mentían.

Te llamé muchas veces, mas nunca respondías.

Devolví el libro a la biblioteca, pero ya había caducado el plazo de entrega.

La secretaria ya coge el teléfono, ya rellena un informe, ya realiza un pedido.

Un hijo se casó muy joven y el otro permaneció soltero toda su vida.

Échale al bizcocho azúcar glasé, esto es, azúcar pulverizada.

Ni llevaba los triángulos reglamentarios ni se puso el chaleco refractario.

Escondió el sobre del dinero debajo del colchón, sin embargo, los ladrones lo encontraron.

Es un experto en papiroflexia, es decir, domina el arte de crear figuras con papel.  
Una vez me invita a sus fiestas, otras veces se olvida de mí.  
Nos dimos prisa pero no llegamos a tiempo.  
Luchamos, sufrimos, ganamos.  
Consulté mi saldo y estaba agotado.  
¿Sales o te quedas con nosotros?  
Bien llevas a tu hermano al colegio, bien vas a recogerlo: tú eliges.

### ORACIONES COMPUESTAS SUBORDINADAS SUSTANTIVAS

¿Te informaron de cuándo se instalarán las impresoras?  
Me agrada bastante que te encargues de la representación.  
Jamás confesó cómo se elaboraban los roscos de aceite de la abuela María Jesús.  
El que empieces la caña de lomo y no me avises debería estar penado.  
Mi madre está harta de que nunca digas la verdad.  
Se informa que el próximo día 1 habrá una cuota extrae de 66 euros.  
Resulta desalentador que los vertidos petrolíferos del Estrecho queden impunes.  
¡Tengo muchísimas ganas de volver a La Caleta!  
Aquel verano contemplamos en Trafalgar cómo se produjo una lluvia de estrellas.  
Se comenta que la reapertura de la biblioteca será inminente.  
Daniel, no te olvides de aliñar convenientemente la ensalada.  
Mi madre ha vuelto del taller que no hay quien le tosa.  
Estoy aburrido de que nadie me haga caso.  
Desconocemos si habrá recibido la noticia.  
¡Entrégame lo que me prometiste!

2) Añade un diario de aprendizaje en el portafolio de literatura.

### ACTIVIDAD PARA ALUMNOS CON ALTAS CAPACIDADES

1) Escribe otro texto narrativo diferente al que has presentado junto con tus compañeros en clase para participar en el Certamen Literario. Ten presente las características del texto narrativo que hemos dado en la unidad.

2) Lee *Doña Perfecta* (1876) de Benito Pérez Galdós. Tu profesor te propondrá una serie de ejercicios para trabajar con la novela.

## APÉNDICE 2: ANTOLOGÍA DE PÉREZ GALDÓS

### 1. Fragmentos de *Doña Perfecta*

-V-

#### ¿Habrá desavenencia?

Poco después, Pepe se presentaba en el comedor.

-Si almuerzas fuerte -le dijo doña Perfecta con cariñoso acento- se te va a quitar la gana de comer. Aquí comemos a la una. Las modas del campo no te gustarán.

-Me encantan, señora tía.

-Pues di lo que prefieres: ¿almorzar fuerte ahora o tomar una cosita ligera para que resistas hasta la hora de comer?

-Escojo la cosa ligera para tener el gusto de comer con ustedes; y si en Villahorrenda hubiera encontrado algún alimento, nada tomaría a esta hora.

-Por supuesto, no necesito decirte que nos trates con toda franqueza. Aquí puedes mandar como si estuvieras en tu casa.

-Gracias, tía.

-¡Pero cómo te pareces a tu padre! -añadió la señora, contemplando con verdadero arrobamiento al joven mientras este comía-. Me parece que estoy mirando a mi querido hermano Juan. Se sentaba como te sientas tú, y comía lo mismo que tú. En el modo de mirar sobre todo sois como dos gotas de agua.

Pepe la emprendió con el frugal desayuno. Las expresiones, así como la actitud y las miradas de su tía y prima le infundían tal confianza, que se creía ya en su propia casa.

-¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana? -indicó doña Perfecta, fija la vista en su sobrino-. Pues me decía que tú, como hombre hecho a las pompas y etiquetas de la corte y a las modas del extranjero, no podrás soportar esta sencillez un poco rústica en que vivimos y esta falta de buen tono, pues aquí todo es a la pata la llana.

-¡Qué error! -repuso Pepe, mirando a su prima-. Nadie aborrece más que yo las falsedades y comedias de lo que llaman alta sociedad. Crean ustedes que hace tiempo deseo darme, como decía no sé quién, un baño de cuerpo entero en la naturaleza; vivir lejos del bullicio, en la soledad y sosiego del campo. Anhele la tranquilidad de una vida sin luchas, sin afanes, ni envidioso ni envidiado, como dijo el poeta. Durante mucho tiempo mis estudios primero y mis trabajos después me han impedido el descanso que

necesito y que reclaman mi espíritu y mi cuerpo; pero desde que entré en esta casa, querida tía, querida prima, me he sentido rodeado de la atmósfera de paz que deseo. No hay que hablarme, pues, de sociedades altas ni bajas, ni de mundos grandes ni chicos, porque de buen grado los cambio todos por este rincón.

Esto decía cuando los cristales de la puerta que comunicaba el comedor con la huerta se oscurecieron por la superposición de una larga opacidad negra. Los vidrios de unos espejuelos despidieron, heridos por la luz del sol, fugitivo rayo; rechinó el picaporte, abrióse la puerta y el señor Penitenciario penetró con gravedad en la estancia. Saludó y se inclinó, quitándose la canaleja hasta tocar con el ala de ella al suelo.

-Es el señor Penitenciario de esta Santa Catedral -dijo Doña Perfecta-, persona a quien estimamos mucho y de quien espero serás amigo. Siéntese usted, Sr. D. Inocencio.

Pepe estrechó la mano del venerable canónigo y ambos se sentaron.

-Pepe, si acostumbras fumar después de comer no dejes de hacerlo -manifestó benévola doña Perfecta-, ni el señor Penitenciario tampoco.

A la sazón el buen D. Inocencio sacaba de debajo de la sotana una gran petaca de cuero, marcado con irrecusables señales de antiquísimo uso, y la abrió desenvainando de ella dos largos pitillos, uno de los cuales ofreció a nuestro amigo. De un cartoncejo que irónicamente llaman los españoles *wagon*, sacó Rosario un fósforo, y bien pronto ingeniero y canónigo echaban su humo el uno sobre el otro.

-¿Y qué le parece al Sr. D. José nuestra querida ciudad de Orbajosa? -preguntó el canónigo, cerrando fuertemente el ojo izquierdo, según su costumbre mientras fumaba.

-Todavía no he podido formar idea de este pueblo -dijo Pepe-. Por lo poco que he visto, me parece que no le vendrían mal a Orbajosa media docena de grandes capitales dispuestos a emplearse aquí, un par de cabezas inteligentes que dirigieran la renovación de este país, y algunos miles de manos activas. Desde la entrada del pueblo hasta la puerta de esta casa he visto más de cien mendigos. La mayor parte son hombres sanos y aun robustos. Es un ejército lastimoso cuya vista oprime el corazón.

-Para eso está la caridad -afirmó D. Inocencio-. Por lo demás, Orbajosa no es un pueblo miserable. Ya sabe Vd. que aquí se producen los primeros ajos de toda España. Pasan de veinte las familias ricas que viven entre nosotros.

-Verdad es -indicó doña Perfecta- que los últimos años han sido detestables a causa de la seca; pero aun así las paneras no están vacías, y se han llevado últimamente al mercado muchos miles de ristras de ajos.

-En tantos años que llevo de residencia en Orbajosa -dijo el clérigo, frunciendo el ceño- he visto llegar aquí innumerables personajes de la Corte, traídos unos por la gresca electoral, otros por visitar algún abandonado terruño o ver las antigüedades de la catedral, y todos entran hablándonos de arados ingleses, de trilladoras mecánicas, de saltos de aguas de bancos y qué sé yo cuántas majaderías. El estribillo es que esto es muy malo y que podía ser mejor. Váyanse con mil demonios; que aquí estamos muy bien sin que los señores de la Corte nos visiten, y mucho mejor sin oír ese continuo clamoreo de nuestra pobreza y de las grandezas y maravillas de otras partes. Más sabe el loco en su casa que el cuerdo en la ajena, ¿no es verdad, señor D. José? Por supuesto, no se crea ni remotamente que lo digo por Vd. De ninguna manera. Pues no faltaba más. Ya sé que tenemos delante a uno de los jóvenes más eminentes de la España moderna, a un hombre que sería capaz de transformar en riquísimas comarcas nuestras áridas estepas... Ni me incomoda porque usted me cante la vieja canción de los arados ingleses y la arboricultura y la selvicultura... Nada de eso; a hombres de tanto, de tantísimo talento, se les puede dispensar el desprecio que muestran hacia nuestra humildad. Nada, amigo mío, nada, señor D. José, está Vd. autorizado para todo, para todo, incluso para decirnos que somos poco menos que cafres.

[...]

## -VI -

### **Donde se ve que puede surgir la desavenencia cuando menos se espera.**

De súbito se presentó el Sr. D. Cayetano Polentinos, hermano político de doña Perfecta, el cual entró con los brazos abiertos, gritando:

-Venga, venga acá, Sr. D. José de mi alma.

Y se abrazaron cordialmente. D. Cayetano y Pepe se conocían, porque el distinguido erudito y bibliófilo solía hacer excursiones a Madrid cuando se anunciaba almoneda de libros, procedentes de la testamentaría de algún *buquinista*. Era D. Cayetano alto y flaco, de edad mediana, si bien el continuo estudio o los padecimientos le habían desmejorado mucho; se expresaba con una corrección alambicada que le sentaba a las mil maravillas, y era cariñoso y amable, a veces con exageración.

Respecto de su vasto saber, ¿qué puede decirse sino que era un verdadero prodigio? En Madrid su nombre no se pronunciaba sin respeto, y si don Cayetano residiera en la capital, no se escapara sin pertenecer, a pesar de su modestia, a todas las academias existentes y por existir. Pero él gustaba del tranquilo aislamiento, y el lugar que en el alma de otros tiene la vanidad, tenía en el suyo la pasión pura de los libros, el amor al estudio solitario y recogido sin otra ulterior mira y aliciente que los propios libros y el estudio mismo.

Había formado en Orbajosa una de las más ricas bibliotecas que en toda la redondez de España se encuentran, y dentro de ella pasaba largas horas del día y de la noche, compilando, clasificando, tomando apuntes y entresacando diversas suertes de noticias preciosísimas, o realizando quizás algún inaudito y jamás soñado trabajo, digno de tan gran cabeza.

Sus costumbres eran patriarcales; comía poco, bebía menos, y sus únicas calaveradas consistían en alguna merienda en los Alamillos en días muy sonados, y paseos diarios a un lugar llamado Mundogrande, donde a menudo eran desenterradas del fango de veinte siglos medallas romanas y pedazos de arquitrabe, extraños plintos de desconocida arquitectura y tal cual ánfora o cubicularia de inestimable precio.

Vivían D. Cayetano y doña Perfecta en una armonía tal, que la paz del Paraíso no se le igualara. Jamás riñeron. Es verdad que él no se mezclaba para nada en los asuntos de la casa, ni ella en los de la biblioteca más que para hacerla barrer y limpiar todos los sábados, respetando con religiosa admiración los libros y papeles que sobre la mesa y en diversos parajes estaban de servicio.

[...]

Pepe Rey no gustaba de entablar vanas disputas, ni era pedante, ni alardeaba de erudito, mucho menos ante mujeres y en reuniones de confianza: pero la importuna verbosidad agresiva del canónigo necesitaba, según él, un correctivo. Para dárselo le pareció mal sistema exponer ideas, que concordando con las del canónigo, halagasen a este, y decidió manifestar las opiniones que más contrariaran y más acerbamente mortificasen al mordaz Penitenciario.

-Quieres divertirme conmigo -dijo para sí-. Verás qué mal rato te voy a dar.

Y luego añadió en voz alta:

-Cierto es todo lo que el señor Penitenciario ha dicho en tono de broma. Pero no es culpa nuestra que la ciencia esté derribando a martillazos un día y otro tanto ídolo vano, la superstición, el sofisma, las mil mentiras de lo pasado, bellas las unas, ridículas las

otras, pues de todo hay en la viña del Señor. El mundo de las ilusiones, que es como si dijéramos un segundo mundo, se viene abajo con estrépito. El misticismo en religión, la rutina en la ciencia, el amaneramiento en las artes, caen como cayeron los dioses paganos, entre burlas. Adiós, sueños torpes: el género humano despierta y sus ojos ven la realidad. El sentimentalismo vano, el misticismo, la fiebre, la alucinación, el delirio desaparecen, y el que antes era enfermo hoy está sano y se goza con placer indecible en la justa apreciación de las cosas. La fantasía, la terrible loca, que era el ama de la casa, pasa a ser criada... Dirija Vd. la vista a todos lados, señor Penitenciario, y verá el admirable conjunto de realidad que ha sustituido a la fábula. El cielo no es una bóveda, las estrellas no son farolillos, la luna no es una cazadora traviesa, sino un pedrusco opaco, el sol no es un cochero emperejilado y vagabundo sino un incendio fijo. Las sirtes no son ninfas sino dos escollos, las sirenas son focas, y en el orden de las personas, Mercurio es Manzanedo; Marte es un viejo barbilampiño, el conde de Moltke; Néstor puede ser un señor de gabán que se llama Mr. Thiers; Orfeo es Verdi; Vulcano es Krupp; Apolo es cualquier poeta. ¿Quiere Vd. más? Pues Júpiter, un Dios digno de ir a presidio si viviera aún, no descarga el rayo, sino que el rayo cae cuando a la electricidad le da la gana. No hay Parnaso, no hay Olimpo, no hay laguna Estigia, ni otros Campos Elíseos que los de París. No hay ya más bajadas al infierno que las de la geología, y este viajero, siempre que vuelve, dice que no hay condenados en el centro de la tierra. No hay más subidas al cielo que las de la astronomía, y esta a su regreso asegura no haber visto los seis o siete pisos de que hablan el Dante y los místicos y soñadores de la Edad Media. No encuentra sino astros y distancias, líneas, enormidades de espacio y nada más. Ya no hay falsos cálculos de la edad del mundo, porque la paleontología y la prehistoria han contado los dientes de esta calavera en que vivimos y averiguado su verdadera edad. La fábula, llámese paganismo o idealismo cristiano, ya no existe, y la imaginación está de cuerpo presente. Todos los milagros posibles se reducen a los que yo hago en mi gabinete cuando se me antoja con una pila de Bunsen, un hilo inductor y una aguja imantada. Ya no hay más multiplicaciones de panes y peces que las que hace la industria con sus moldes y máquinas y las de la imprenta, que imita a la Naturaleza sacando de un solo tipo millones de ejemplares. En suma, señor canónigo del alma, se han corrido las órdenes para dejar cesantes a todos los absurdos, falsedades, ilusiones, ensueños, sensiblerías y preocupaciones que ofuscan el entendimiento del hombre. Celebremos el suceso.

Cuando concluyó de hablar, en los labios del canónigo retozaba una sonrisilla, y sus ojos habían tomado animación extraordinaria. D. Cayetano se ocupaba en dar diversas

formas, ora romboidales, ora prismáticas, a una bolita de pan. Pero doña Perfecta estaba pálida y fijaba sus ojos en el canónigo con insistencia observadora. Rosarito contemplaba llena de estupor a su primo. Este se inclinó hacia ella y al oído le dijo disimuladamente en voz muy baja:

-No me hagas caso, primita. Digo estos disparates para sulfurar al señor canónigo.

## - VII -

### La desavenencia crece

-Puede que creas -indicó doña Perfecta con ligero acento de vanidad-, que el Sr. D. Inocencio se va a quedar callado sin contestarte a todos y cada uno de esos puntos.

-¡Oh, no! -exclamó el canónigo, arqueando las cejas-. No mediré yo mis escasas fuerzas con adalid tan valiente y al mismo tiempo tan bien armado. El Sr. D. José lo sabe todo, es decir, tiene a su disposición todo el arsenal de las ciencias exactas. Bien sé que la doctrina que sustenta es falsa; pero yo no tengo talento ni elocuencia para combatirla. Emplearía yo las armas del sentimiento; emplearía argumentos teológicos, sacados de la revelación, de la fe, de la palabra divina; pero ¡ay!, el Sr. D. José, que es un sabio eminente, se reiría de la teología, de la fe, de la revelación, de los santos profetas, del Evangelio... Un pobre clérigo ignorante, un desdichado que no sabe matemáticas, ni filosofía alemana en que hay aquello de *yo y no yo*, un pobre dómine que no sabe más que la ciencia de Dios y algo de poetas latinos no puede entrar en combate con estos bravos corifeos.

Pepe Rey prorrumpió en francas risas.

-Veo que el Sr. D. Inocencio -dijo- ha tomado por lo serio estas majaderías que he dicho... Vaya, señor canónigo, vuélvanse cañas las lanzas y todo se acabó. Seguro estoy de que mis verdaderas ideas y las de Vd. no están en desacuerdo. Vd. es un varón piadoso e instruido. Aquí el ignorante soy yo. Si he querido bromear dispénsenme todos: yo soy así.

-Gracias -repuso el presbítero visiblemente contrariado-. ¿Ahora salimos con esa? Bien sé yo, bien sabemos todos que las ideas que Vd. ha sustentado son las tuyas. No podía ser de otra manera. Usted es el hombre del siglo. No puede negarse que su entendimiento es prodigioso, verdaderamente prodigioso. Mientras Vd. hablaba, yo, lo



confieso ingenuamente, al mismo tiempo que en mi interior deploraba error tan grande, no podía menos de admirar lo sublime de la expresión, la prodigiosa facundia, el método sorprendente de su raciocinio, la fuerza de los argumentos... ¡Qué cabeza, señora doña Perfecta, qué cabeza la de este joven sobrino de usted! Cuando estuve en Madrid y me llevaron al Ateneo, confieso que me quedé absorto al ver el asombroso ingenio que Dios ha dado a los ateos y protestantes.

-Sr. D. Inocencio -dijo doña Perfecta, mirando alternativamente a su sobrino y a su amigo- creo que Vd. al juzgar a este chico, traspasa los límites de la benevolencia... No te enfades, Pepe, ni hagas caso de lo que digo, por que yo ni soy sabia, ni filósofa, ni teóloga, pero me parece que el señor don Inocencio acaba de dar una prueba de su gran modestia y caridad cristiana, negándose a apabullarte, como podía hacerlo, si hubiese querido...

-¡Señora, por Dios! -murmuró el eclesiástico.

-Si es lo que deseo -repuso Pepe riendo.

-Él es así -añadió la señora-. Siempre haciéndose la mosquita muerta... Y sabe más que los cuatro doctores. ¡Ay, Sr. D. Inocencio, qué bien le sienta a Vd. el nombre que tiene! Pero no se nos venga acá con humildades importunas. Si mi sobrino no tiene pretensiones... Si él sabe lo que le han enseñado y nada más... Si ha aprendido el error, ¿qué más puede desear sino que Vd. le ilustre y le saque del infierno de sus mentirosas doctrinas?

-Justamente, no deseo otra cosa, sino que el señor Penitenciario me saque... -murmuró Pepe, comprendiendo que sin quererlo se había metido en un laberinto.

-Yo soy un pobre clérigo que no sabe más que la ciencia antigua -repuso D. Inocencio-. Reconozco el inmenso valer científico mundano del Sr. D. José, y ante tan brillante oráculo, callo y me postro.

Diciendo esto, el canónigo cruzaba ambas manos sobre el pecho, inclinando la cabeza. Pepe Rey estaba un si es no es turbado a causa del giro que diera su tía a una vana disputa festiva en la que tomó parte tan sólo por acalorar un poco la conversación. Creyó prudente poner punto en tan peligroso tratado, y con este fin dirigió una pregunta al señor D. Cayetano, cuando este, despertando del vaporoso letargo que tras los postres le sobrevino, ofrecía a los comensales los indispensables palillos clavados en un pavo de porcelana que hacía la rueda.

-Ayer he descubierto una mano empuñando el asa de un ánfora en la cual hay varios signos hieráticos. Te la enseñaré -dijo D. Cayetano, gozoso de plantear un tema de su predilección.

-Supongo que el señor de Rey será también muy experto en cosas de arqueología -indicó el canónigo, que siempre implacable, corría tras su víctima, siguiéndola hasta su más escondido refugio.

-Por supuesto -dijo doña Perfecta-. ¿De qué no entenderán estos despabilados niños del día? Todas las ciencias las llevan en las puntas de los dedos. Las universidades y las academias les instruyen de todo en un periquete dándoles patentes de sabiduría.

-¡Oh!, eso es injusto -repuso el canónigo, observando la penosa impresión que manifestaba el semblante del ingeniero.

-Mi tía tiene razón -afirmó Pepe-. Hoy aprendemos un poco de todo, y salimos de las escuelas con rudimentos de diferentes estudios.

-Decía -añadió el canónigo- que será Vd. un gran arqueólogo.

-No sé una palabra de esa ciencia -repuso el joven-. Las ruinas son ruinas, y nunca me ha gustado empolvarme en ellas.

D. Cayetano hizo una mueca muy expresiva.

-No es esto condenar la arqueología -dijo vivamente el sobrino de doña Perfecta, advirtiendo con dolor que no pronunciaba una palabra sin herir a alguien-. Bien sé que del polvo sale la historia. Esos estudios son preciosos y utilísimos.

-Usted -observó el Penitenciario, metiéndose el palillo en la última muela- se inclinará más a los estudios de controversia. Ahora se me ocurre una excelente idea, Sr. D. José. Vd. debiera ser abogado.

-La abogacía es una profesión que aborrezco -replicó Pepe Rey-. Conozco abogados muy respetables, entre ellos a mi padre, que es el mejor de los hombres. A pesar de tan buen ejemplo, en mi vida me hubiera sometido a ejercer una profesión que consiste en defender lo mismo en pro que en contra de las cuestiones. No conozco error, ni preocupación, ni ceguera más grande que el empeño de las familias en inclinar a la mejor parte de la juventud a la abogacía. La primera y más terrible plaga de España es la turbamulta de jóvenes abogados, para cuya existencia es necesario una fabulosa cantidad de pleitos. Las cuestiones se multiplican en proporción de la demanda. Aun así, muchísimos se quedan sin trabajo, y como un señor jurisconsulto no puede tomar el arado ni sentarse al telar, de aquí proviene ese brillante escuadrón de holgazanes llenos de pretensiones que fomentan la empleomanía, perturban la política, agitan la opinión y

engendran las revoluciones. De alguna parte han de comer. Mayor desgracia sería que hubiera pleitos para todos.

-Pepe, por Dios, mira lo que hablas -dijo doña Perfecta, con marcado tono de severidad-. Pero dispénsele Vd., Sr. D. Inocencio... porque él ignora que Vd. tiene un sobrinito el cual, aunque recién salido de la Universidad, es un portento en la abogacía.

-Yo hablo en términos generales -manifestó Pepe con firmeza-. Siendo, como soy, hijo de un abogado ilustre, no puedo desconocer que algunas personas ejercen esta noble profesión con verdadera gloria.

-No... si mi sobrino es un chiquillo todavía -dijo el canónigo, afectando humildad-. Muy lejos de mi ánimo afirmar que es un prodigio de saber, como el Sr. de Rey. Con el tiempo quién sabe... Su talento no es brillante ni seductor. Por supuesto, las ideas de Jacintito son sólidas, su criterio sano; lo que sabe lo sabe a macha martillo. No conoce sofisterías ni palabras huecas...

Pepe Rey parecía cada vez más inquieto. La idea de que sin quererlo, estaba en contradicción con las ideas de los amigos de su tía, le mortificaba, y resolvió callar por temor a que él y D. Inocencio concluyeran tirándose los platos a la cabeza. Felizmente el esquilón de la catedral, llamando a los canónigos a la importante tarea del coro, le sacó de situación tan penosa. Levantose el venerable varón y se despidió de todos, mostrándose con Pepe tan lisonjero, tan amable, cual si la amistad más íntima desde largo tiempo les uniera. El canónigo, después de ofrecerse para servirle en todo, le prometió presentarle a su sobrino, a fin de que este le acompañase a ver la población, y le dijo las expresiones más cariñosas, dignándose agraciarse al salir con una palmadita en el hombro. Pepe Rey aceptando con gozo aquellas fórmulas de concordia, vio, sin embargo, el cielo abierto cuando el sacerdote salió del comedor y de la casa.

## **2. Fragmentos de *La desheredada***

### **Capítulo VII**

#### **Tomando posesión de Madrid**

La noticia de la barrabasada de su hermano fue para Isidora un golpe terrible. Precisamente, cuando supo el extraño caso, hallábase en la más lisonjera situación de espíritu que un alma juvenil puede apetecer. Todas sus ideas tenían como un tinte de

aurora; detrás de cuanto pensaba, creía notar un resplandor delicioso, el cual, demasiado vivo para contenerse en su alma, salía por los sentidos afuera y matizaba de extrañas claridades todos los objetos. Nada veía que no fuera para ella precioso, seductor, magnífico o por cualquier concepto interesante, y hasta un carro de muertos que encontró al salir de la casa, más que por fúnebre, le chocó por suntuoso.

Había salido temprano a comprar varias cosillas, o si se quiere, había salido por salir, por ver aquel Madrid tan bullicioso, tan movable, espejo de tantas alegrías, con sus calles llenas de luz, sus mil tiendas, su desocupado genio que va y viene como en perpetuo paseo. Los domingos por la mañana, si esta es de abril o mayo, los encantos de Madrid se multiplican; crecen la animación y el regocijo; hay bulla que no aturde y movimiento que no marea. Mucha gente va a misa, y a cada paso halla el transeúnte bandadas de lindas pollas, de cintura bien ceñida y velito en la frente, que salen de la iglesia, devocionario en mano, joviales y coquetuelas.

Las campanas dijeron algo a Isidora, y entró a oír misa en San Luis, en cuya escalerilla se estrujaba la gente. Dentro, las misas sucedían a las misas, y los fieles se dividían en tandas. Unos se marchaban cuando otros caían de rodillas. Allí se persignaba una tanda entera, aquí se ponía en pie otra, y las campanillas, anunciando los diversos actos del sacrificio, sonaban sin interrupción.

«¡Qué bueno es el Señor -pensaba Isidora delante de la Hostia-, que me allana mi camino y me manifiesta su protección, desde el primer paso que doy para lograr mi puesto verdadero...! No podía ser de otra manera, porque lo justo justo es, y Dios no puede querer cosas injustas, y si yo no fuera ante el mundo lo que debo ser, o mejor dicho, lo que soy ante mí, resultaría una injusticia, una barbaridad...».

Y luego, cuando el sacerdote consumía:

«Bendito sea el Señor que me ha deparado la ayuda del marqués de Saldeoro, ese caballero sin igual, fino y atento como no hay otro... ¡Y qué hermosos ojos tiene, qué guapo es y con qué elegancia viste! Aquello es vestirse; lo demás es taparse... ¡Qué bien habla, y cómo se interesa por mí! Tiene razón cuando me dice: «¡Oh!, esté usted tranquila, que si esto no se arregla por bien, como yo espero, entonces... ahí tenemos los tribunales. ¡Es asunto ganado!»». ¡Oh! Sí, los tribunales. ¡Qué bonitos son los tribunales!... Todo será cuestión de algunos meses. Después...».

Por la mente de Isidora pasaba una visión tan espléndida, que a solas y en presencia del sacerdote, del monaguillo y de los fieles, la venturosa muchacha sonreía.

«No es caso nuevo ni mucho menos -decía-. Los libros están llenos de casos semejantes. ¡Yo he leído mi propia historia tantas veces...! ¿Y qué cosa hay más linda que cuando nos pintan una joven pobrecita, muy pobrecita, que vive en una buhardilla y trabaja para mantenerse; y esa joven, que es bonita como los ángeles y, por supuesto, honrada, más honrada que los ángeles, llora mucho y padece, porque unos pícaros la quieren infamar; y luego, en cierto día, se para una gran carretela en la puerta, y sube una señora marquesa muy guapa, y ve a la joven, y hablan, y se explican, y lloran mucho las dos, viniendo a resultar que la muchacha es hija de la marquesa, que la tuvo de un cierto conde calavera? Por lo cual de repente cambia de posición la niña, y habita palacios, y se casa con un joven que ya, en los tiempos de su pobreza, la pretendía, y ella le amaba... Pero ha concluido la misa. ¿Pies, para qué os quiero?».

Y con tanta prisa y con tal desgaire bosquejaba la señal de la cruz sobre la frente, cara y pechos, y tan atropelladamente masculaba un Padre Nuestro, al despedirse del santo altar, que parecía decir: «Abur, Dios».

En la puerta, las vendedoras de flores entorpecían el paso de la gente, y alargaban sus manos con puñados de rosas y otras florecillas, gritando: «Un ramito de olor...». «Cuatro cuartos de rosas». Isidora compró rosas para acompañarse de su delicado aroma por todo el camino que pensaba recorrer. Al punto empezó a ver escaparates, solicitada de tanto objeto bonito, rico, suntuoso. Esta era su delicia mayor cuando a la calle salía, y origen de vivísimos apetitos que conmovían su alma, dándole juntamente ardiente gozo y punzante martirio. Sin dejar de contemplar su faz en el vidrio para ver qué tal iba, devoraba con sus ojos las infinitas variedades y formas del lujo y de la moda.

¡Cuántas invenciones del capricho, cuántas pompas reales o superfluidades llamativas! Aquí las soberbias telas, tan variadas y ricas que la Naturaleza misma no ofreciera mayor riqueza y variedad; allí las joyas que resplandecen, asombradas de su propio mérito, en los estuches negros...; más lejos ricas pieles, trapos sin fin, corbatas, chucherías que enamoran la vista por su extrañeza, objetos en que se adunan el arte inventor y la dócil industria, poniendo a contribución el oro, la plata, el níquel, el cuero de Rusia, la celuloide, la cornalina, el azabache, el ámbar, el latón, el caucho, el coral, el acero, el raso, el vidrio, el talco, la madreperla, el chagrín, la porcelana y hasta el cuerno...; después los comestibles finos, el jabalí colmilludo, la chocha y el faisán asados, cubiertos de su propio plumaje, con otras mil y mil cosas aperitivas que Isidora desconocía y la mayor parte de los transeúntes también...; más adelante los peregrinos muebles, las recamadas tapicerías, el ébano rasguñado por el marfil, el roble tallado a estilo feudal, el

nogal hecho encaje, las majestuosas camas de matrimonio, y por último, bronce, cerámicas, relojes, ánforas, candelabros y otros prodigios sin número que parecen soñados, según son de raros y bonitos.

El hechizo que estas brillantes instalaciones producían en el ánimo de Isidora era muy particular. Más que como objetos enteramente nuevos para ella, los veía como si fueran recobrados después de un largo destierro. El entusiasmo y la esperanza que llenaban su alma la inducían a mirar todo como cosa propia, al menos como cosa creada para ella, y decía: «Con esas pieles me abrigaré yo en mi coche; en mi casa no habrá otros muebles que esos; pisaré esas alfombras; las amas de cría de mis niños llevarán esos corales; mi esposo..., porque he de tener esposo..., usará esas petacas, bastones, escribanías, fosforeras, alfileres de corbata; y cuando alguno esté enfermo en casa, se tomará esas medicinas tan buenas, guardadas en tan lindas cajas y botecillos».

Por mirarlo todo, deteníase también a contemplar las encías con que los dentistas anuncian su arte, las caricaturas políticas de los periódicos, colgados en las vidrieras de los cafés, los libros, los cromos, los palillos de dientes, las aves disecadas, las pelucas y postizos, las condecoraciones, las fotografías, los dulces y hasta los comercios ambulantes en que todo es a real.

Necesitaba comprar algo, poca cosa... Pero con el tiempo..., cuando ella saliera de su destierro social, ¡qué gusto ir de tienda en tienda, mirar todo, escoger, esto tomo, esto deajo, pagar, mandar llevar a casa el objeto comprado, volver al día siguiente...! Entró en una tienda de paraguas a comprar una sombrilla. ¡Le pareció tan barata!... Todo era barato. Después compró guantes. ¿Cómo iba a salir sin guantes, cuando todo el mundo los llevaba? Sólo los pordioseros privaban a sus manos del honor de la cabritilla. Isidora hizo propósito de usarlos constantemente, con lo cual, y con la abstinencia de todo trabajo duro, se le afinarían las manos hasta rivalizar con la misma seda.

Después de adquirir un abanico no pudo resistir a la tentación de comprar un imperdible. ¡Cayó en la cuenta de que le hacía tanta falta!... Incapaz de calcular las mermas de su nada abundante peculio, vio en los Diamantes Americanos ciertos pendientes que, una vez puestos, habrían de parecer como nacidos en sus propias orejas. Comprólos, y no tardó en enamorarse de un portamonedas. ¿Cómo podía pasarse sin aquella útil prenda, tan necesaria cuando se tiene algún dinero? No había cosa peor, según ella, que llevar las monedas sueltas en el bolsillo, expuestas a perderse, a confundirse y a caer en las largas uñas de los rateros. Puesto el tesoro en el flamante portamonedas, siguió viendo cosas, y a cada instante emigraban de él las pesetas y los duros, ya para tomar algo

de perfumería, ya para horquillas, ¡de que tenía tanta falta!, bien para una peina modesta, bien para papel de cartas, con su elegante timbre de iniciales. Verdaderamente no se podía pasar sin papel de cartas, ¡ni de qué servía un papel que no tuviera timbre!...

«Aún me queda bastante -dijo al regresar a su casa- para poner a Mariano en un colegio y comprarle algo de ropa...».

Hacía cuentas mentalmente; pero las cifras sustraídas eran tan rebeldes a su espíritu, que ni se acordaba bien de ellas, ni acordándose sabía darles su justo valor. Como todos los gastadores (cuya organización mental para la aritmética les hace formar un grupo aparte en la especie humana), veía siempre engrosadas las cifras del activo, y atrozmemente flacas e insignificantes las del pasivo. Este grupo de los derrochadores arrastraría a la humanidad a grandes catástrofes, si no lo contrapesara el grupo de los avaros, creados por las leyes del equilibrio.

Isidora se había dejado la calderilla suelta en el bolsillo, como cosa indigna de ocupar un departamento en los pliegues de raso del portamonedas, y por la calle iba dando limosna a todos los pobres que encontraba, que no eran ciertamente pocos. Eso sí: corazón más blando ni que más fácilmente se enterneciera con ajenas lástimas y desdichas no existió jamás. En su mano había quizás un vicio fisiológico, y decimos vicio, porque si esta noble parte de nuestro cuerpo parece hecha para el acto de la aprehensión, o por la aprehensión formada (que en esto hay graves diferencias entre los doctores), la suya parecía hecha para el acto contrario, y no habría tenido razón de ser, si el dar no existiera.

Entró en su casa tarde, cargada de compras, porque añadió a las indicadas arriba dos cucuruchos con orejones y galletas para obsequiar a D. José Relimpio. Con tanto paquete entre las manos se le ajaron las rosas. Púsolas en un vaso con agua fresca, almorzó, y escribió dos cartas, gastando en ellas, por su torpeza en la caligrafía, ocho plieguecillos del timbrado papel, y habría gastado más si no le dieran a la sazón la noticia del crimen de su hermano. Dejolo todo y salió agitada, para enterarse en el Juzgado, visitar a Mariano en la cárcel y ver el partido que debía tomar. Entonces cayó en la cuenta de que necesitaría gastar algún dinero, y segura de tener bastante, registró los huequecillos rojos del portamonedas, contó, revisó, pasó las piezas de una parte a otra; pero por más vueltas que daba y trasiegos que hacía, resultaba siempre que apenas tenía dos docenas de pesetas. ¿En dónde estaba lo demás? ¿La habían robado?

Por un momento creyose Isidora víctima de los infinitos timadores que hormiguean en Madrid; pero repasando las compras y estableciendo por la fuerza incontrastable de la Aritmética, que a veces se impone a sus mayores enemigos, la

realidad de las cifras, hizo liquidación neta de todo y declarose ratero de sí misma. Su siempre viva imaginación veía las monedas que había tenido, la media onza, la pieza de a cuatro, los tres duros algo anticuados y por lo mismo más valiosos. ¿En dónde estaban? Poco a poco fue recordando que la primera había caído en tal tienda, la segunda más allá, y que a ocupar su lugar venían pesetas gastadas y algún duro flamante que parecía de lata. Cuando el manirroto suelta las monedas, le queda en el alma, a la manera de un deujo numismático, cierta creencia de que no las ha soltado, y conserva la idea o imagen de ellas, y no se convence de su error hasta que la necesidad le impele a trazar una cuenta. Entonces vienen los ceñudos números cargados de lógica y ponen las cosas en su lugar.

Nada sacó en limpio Isidora de las diligencias de aquella tarde, sino un nuevo gasto en coches y tranvías. Acompañábala D. José Relimpio, el cual mostró tales deseos de fumar, que Isidora, sensible a esta necesidad como a todas, le obsequió con un paquete de puros de a medio real. Cuando regresaron, ella desalentada y pesarosa, él tieso y humeante, D.<sup>a</sup> Laura recibió a su digno esposo con endemoniado gesto, y le dijo:

«Quita allá; vicioso... Ya tenemos la chimenea encendida. ¡Contenta me tienes! Tú, con mirarte al espejo y chupar el maldito coracero, crees que no hace falta nada más. Mejor trabajaras...».

## **Capítulo IX**

### **Beethoven**

- I -

El palacio de Aransis, situado en la zona de la parroquia de San Pedro, es un edificio de apariencia vulgar, como todas las moradas señoriales construidas en el siglo XVII, las cuales parecen responder a la idea de que Madrid fuese una corte provisional. Seguros los grandes de que tarde o temprano se fijaría el Rey en otra parte, hacían, en vez de casas, enormes pabellones o tiendas de campaña, empleando en vez de lienzo y tablas el ladrillo y el yeso. La importancia artística de tales caserones es nula; su solidez mediana, y en cuanto a comodidades interiores, solamente es habitable lo que ha sido reformado, pues los señores antiguos parece se acomodaban a vivir sin luz y sin abrigo, ya en anchas cavidades desnudas, ya en oscuras estrecheces.

La casa de Aransis es de las reformadas en el siglo pasado. Al exterior, fuera de su puerta almohadillada, por la cual entrarían sin inclinarse los gigantones del Corpus,



nada absolutamente tiene de particular. Interiormente conserva bastantes obras de mérito, como tapices, muebles y cuadros, sin que ninguna de ellas raye, ni con mucho, en lo extraordinario. El abandono en que sus dueños la tienen nótase desde la puerta al tejado, pues aunque todo está en orden y bien defendido de la polilla, hay allí olor de soledad y presentimiento de ruina. Digan lo que quieran los que se empeñan en que ha de ser bueno todo lo que no es moderno, el interés artístico de los salones de Aransis no pasa de mediano.

Desde el 63 todo estaba cerrado allí; sólo se abría los días de limpieza. La casa tenía por habitantes el silencio, que se aposentaba en las alcobas, entre luengas colgaduras hechas a imagen del sueño, y la obscuridad se agasajaba en las anchas estancias. Por algunas rendijas la luz metía sus dedos de rosa, arañando las tapicerías. De noche, ni ruido, ni claridad, ni espíritu viviente moraban allí.

Un día de otoño del alegrese de súbito el palacio; abriéronse puertas y ventanas; entraron aire y luz a torrentes, y los plumeros de media docena de criados expulsaron el polvo que mansamente dormía sobre los muebles. Luego sucedió traqueteo de sillas, lavatorio de cristales y preparación de luces. En medio de este alboroto, oíanse las notas sueltas de un piano, martirizado en manos del afinador. Al día siguiente, hubo estruendo de baúles descargados, oficiosa actividad de lacayos, rodar tumultuoso de carruajes en la calle y en el portal inmenso, desnudo, vacío. Una señora de cabello entrecano y gallarda estatura envuelta en pieles, tapada la boca, trémula de frío, subió la escalera, dando el brazo a un señor cacoquimio, y pasó de pieza en pieza, sin parar hasta aquella donde debía reposar del viaje. Acompañábanla, además del señor cacoquimio, un jovencito como de catorce años, que llevaba tras sí, atado de una cadena, un enorme perro negro, y cerraban la comitiva dos criadas jóvenes y guapas, que no tenían facha de gente española.

La marquesa de Aransis, viuda desde el 54, vivía de asiento en París, en Londres durante la temporada o season, parte del verano en un puerto de Bretaña, y algunos inviernos solía venir a España para templar su salud, no muy buena, en el clima de Córdoba, donde tenía casa y posesiones. En Madrid no estaba sino cuatro o cinco días, de paso para Córdoba o Granada. Aquel año efectuaba su viaje a fines de septiembre, y mostrándose, sin saber por qué, menos cariñosa que otras veces con su patria, había dicho al entrar en la casa: «Esta vez no estaré sino tres días». Era lunes.

Descansó hasta las dos, hora en que el jovencito que la acompañaba se puso al piano para tocar difícilísimos ejercicios, y no lo dejó hasta la hora de comer. Recibió luego la señora muchas visitas, comió con el señor cacoquimio, el muchacho pianista, la

marquesa de San Salomó, el apoderado de la casa y dos personas más, y retiróse a su alcoba después de rezar mucho.

Empleó casi todo el día siguiente en devolver visitas y se encerró a las cuatro. No quería recibir a nadie. Deseaba estar sola. Aquella casa la repelía arrojando sobre su alma una sombra triste y lúgubre, y al mismo tiempo la llamaba a sí y la retenían los amorosos recuerdos. Llegó la temprana noche. La marquesa había resuelto abrir el cuarto de su hija difunta, que estaba cerrado desde la muerte de esta, acaecida nueve años antes. En tan largo espacio de tiempo no había permitido la madre que fuese abierta por nadie la fúnebre alcoba; no había querido abrirla ella misma, porque la miraba como a una tumba y las tumbas no se abren. Pero en aquella ocasión decidióse a quebrantar su propósito. Ya desde París había traído la idea de realizar aquel acto tristísimo. Su deseo procedía de una piedad entrañable, del temor mismo, que a veces nos estimula robando su aguijón a la curiosidad.

«Lo abriré esta noche»-, pensó dando un gran suspiro, y después de comer se trasladó a un hermoso gabinete, la mejor y más rica pieza de la casa. En uno de los testers estaba el gran piano de Erard donde tocaba mañana y tarde el jovencito que había venido con la señora; en otro el espejo de la gran chimenea reproducía con misteriosa indecisión la cavidad adornada de la estancia. Frente al espejo, la abertura de dos cortinas, pesadamente recogidas, dejaba ver una puerta blanca, lisa, puerta en la cual se echaba de menos un epitafio.

De las paredes colgaban cuadros modernos de dudoso mérito y algunos retratos de señores de antaño, de esos que están metidos en cincelada armadura de ceremonia, el brazo tieso y en la mano un canuto, señal de mando. Los muebles no eran de lo más moderno. Perteneían a los tiempos del tisú y de la madera dorada, y los bronceos proclamaban con su afectada estructura griega la disolución de los Quinientos y los *senatus consultus* de Bonaparte. Aunque no hacía frío, la humedad de la desamparada casa era tal, que fue preciso encender la chimenea.

El joven, más bien niño, entró jugando con el perro, a quien llamaba Saúl.

«No alborotes, hijo -indicó la señora, molesta por el ruido-; deja en paz a Saúl».

Poco después estaba el animal regamente echado en medio de la sala, y parecía un león de ébano. Su hermosa cabeza destacábase soberbia, inteligente, a un tiempo cariñosa y fiera, sobre el ramaje de colores de la alfombra, y sus ojos devolvían en chispas vivísimas la lumbre de la chimenea.

Trató de abrir la marquesa la puerta, mas con mano tan insegura lo hacía, que la llave tanteaba en el hierro sin acertar a introducirse. Al fin sonó el chasquido de la metálica lengua al recogerse. Empujada, cedió la puerta con lastimero sollozo de herrumbres, y mostró el ámbito negro, del cual salía un aliento de humedad estacionada, que se nutre de las tinieblas, de la quietud, de la soledad.

La marquesa, que se había detenido en el umbral, paralizada del temor y respeto que aquel interior, no abierto en nueve años, le infundía, retrocedió un instante; tomó una de las dos lámparas que en el gabinete había, y resuelta, con devoción y ánimo, penetró en la habitación, cuya puerta de par en par abrió.

«Hija de mi alma, ya te hemos perdonado» -murmuró a manera de rezo, al dar los primeros pasos.

En el centro había una mesa, sobre la cual dejó la señora la lámpara. Sentose en un sillón junto a la mesa, y cruzando las manos empezó a llorar y a rezar, derramando su vista por todos los objetos de la estancia, los muebles y cortinas, y fijándola en algunos con la saña que a veces emplea contra sí misma el alma dolorida. La sed de ver se nutría del temor de ver, englobándose uno en otro, miedo y apetito, para que el alma no supiera distinguir del suplicio el goce. Entonces oyéronse las notas medias del piano acordadas dulcemente, indicando un motivo lento y sencillo de escaso interés musical, pero que semejava una advertencia, el érase una vez del cuento maravilloso.

La marquesa no hacía caso de aquella música que estaba cansada de oír. Su nieto era un precoz pianista, un monstruo, un fenómeno de agilidad y de buen gusto. Había sido discípulo y era ya émulo de los primeros pianistas franceses. Orgullosa de esta aptitud, la marquesa obligaba al muchacho a estudiar diez horas al día. Sin hacerle caso aquella noche, ni aun darse cuenta de lo que el niño tocaba, la ilustre señora, solicitada de otros pensamientos y emociones más crudas y reales que las que produce la música, seguía mirando todo. No había visto aquellos objetos desde el día en que expiró su hija. La muerte estampaba su sello triste en todo. La falta de luz había dado a la tela de los muebles tonos decadentes. El polvo deslustraba las hermosas lacas, y tendido sobre todo una neblina áspera y gris que no podía ser tocada sin estremecimiento de nervios. Sobre la chimenea permanecía un jarrón con flores que fueron naturales y frescas nueve años antes. Eran ya un indescriptible harapo cárdeno, que al ser tocado, caía en partículas secas y sonantes, como los despojos de cien otoños. En los muebles finísimos de caprichosa construcción, los dorados se habían vuelto negros. Un armario ropero de triple luna tenía las puertas entreabiertas, y de su seno de cedro se veían salir desordenados vestidos, rasos

y granadinas, fayas y gros riquísimos, todo ajado y descolorido, todo en tal manera invadido por la muerte, que parecía próximo a caer; si se le tocaba, en menudas partículas como las flores de antaño. Olor de polilla y de flores mustias y de perfumería podrida y descompuesta por la vejez, salía de aquellos despojos. Veíanse también por el suelo, junto al armario, zapatos y botitas apenas usados, y un corsé cuyo cordón suelto describía rúbricas por el suelo.

Mirando esto, la marquesa recordó el más triste detalle de aquel día triste. Pocas horas antes de morir, su hija, creyéndose bien por una de esas raras alucinaciones del temperamento, que son la más tremenda ironía de la muerte, había tenido el antojo de engalanarse. Sintiendo en aquel instante engañosas fuerzas, se había vestido con febril ansiedad diciendo que ya no estaba mala y que iría al teatro aquella noche. Después había sentido de súbito como una puñalada en el corazón, y cayó al suelo. Le quitaron las ropas de lujo, la descalzaron, le fueron arrancando una a una las bellas prendas, profanadoras del sepulcro, y poco después dejó de existir.

Este recuerdo, que siempre la horrorizaba, llevó a la marquesa a contemplar un hermoso cuadro colocado sobre la chimenea. Era un retrato de mujer, en cuyo agraciado rostro hacía contraste la sonrisa de los labios frescos con la melancolía de los ojos pardos, debajo de las cejas más galanas que han podido verse. Resultaba una doble expresión de enamorada y de burlona, y allí se echaba de ver el sentimiento hondo y fuerte, mal disimulado con la hipocresía de un carácter superficialmente picaresco.

La marquesa no se saciaba de mirar al retrato. ¡Era tan parecido; era la pintura, como de Madrazo, tan fina, tan conforme con la distinción, elegancia y gracia del original! ¡Qué admirable aquella circumpostura del cabello abundante, guarneciendo el rostro, no ciertamente muy oval, antes bien tirando a una redondez algo voluptuosa! ¡Qué palidez tan encantadora! ¡Qué armonía entre lo enfermizo y las inexplicables seducciones! ¡Y aquella mano blanca recogiendo la negra mantilla, qué airosa, qué viva en su admirable modelado!... A la madre se le escaparon en un murmullo de dolor estas palabras:

«¡Pobre hija mía! ¡Pobre pecadora!».

Y diciendo esto, levantose de la caja del piano próximo un murmullo vivo, que pronto fue un lamento, expresión de iracundas pasiones. Era la elegía de los dolores humanos, que a veces, por misterioso capricho de estilo, usa el lenguaje del sarcasmo. Luego las expresiones festivas se trocaban en los acentos más patéticos que pudiera echar de sí la voz misma de la desesperación. Una sola idea, tan sencilla como desgarradora,

aparecía entre el vértigo de mil ideas secundarias, y se perdía luego en la más caprichosa variedad de diseños que puede concebir la fantasía, para reaparecer al instante transformada. Si en el tono menor estaba aquella idea vestida de tinieblas, ahora en el mayor se presentaba bañada en luz resplandeciente. El día sucedía a la noche y la claridad a las sombras en aquella expresión del sentimiento por el órgano musical, tanto mas intenso cuanto más vago.

De modulación en modulación, la idea única se iba desfigurando sin dejar de ser la misma, a semejanza de un histrión que cambia de vestido. Su cuerpo subsistía, su aspecto variaba. A veces llevaba en sus sonos el matiz duro de la constancia; a veces, en sus trémolos la vacilación y la duda. Ora se presentaba profunda en las octavas graves, como el sentimiento perseguido que se refugia en la conciencia; ora formidable y guerrera en las altas octavas dobles, proclamándose vencedora y rebelde. Sentíase después acosada por bravío tumulto de arpegios, escalas cromáticas e imitaciones, y se la oía descender a pasos de gigante, huir, descoyuntarse y hacerse pedazos... Creyérase que todo iba a concluir; pero un soplo de reacción atravesaba la escala entera del piano; los fragmentos dispersos se juntaban, se reconocían, como se reconocían, como se reconocerán y juntarán los huesos de un mismo esqueleto en el juicio final, y la idea se presentaba de nuevo triunfante como cosa resucitada y redimida. Sin duda alguna una voz de otro mundo clamaba entre el armonioso bullicio del clave: «Yo fuí pasión, duda, lucha, pecado, deshonor, pero fuí también arrepentimiento, expiación, redención, luz y Paraíso».

## - II -

La marquesa, que no había dejado de mirar el rostro de su hija hasta que las lágrimas echaron un velo sobre sus ojos, volvió a rezar, y mientras pronunciaba una oración especialmente consagrada a las ánimas, pensaba así:

«Dios te habrá perdonado, pobre alma querida, como te perdoné yo».

Y empezó a traer a la memoria recuerdos mil, algunos tristes como reflejo del cariño herido, otros punzantes y terribles como la imagen del honor vulnerado. Recordó que si las faltas de la hija habían sido de estas que en los términos sociales no tienen excusa, la severidad de la madre había sido implacable. Con estas lastimosas memorias, la marquesa sintió algo que podría llamarse el remordimiento del deber. ¿Había sido cruel con su hija? El descubrimiento de liviandades que pronto se hicieron públicas, puso a la señora a punto de morir de indignación y vergüenza. ¡Qué bien recordaba esto, y cómo

se renovaban su iras con las memorias, enardeciéndole la sangre! Ella entonces encerró a su hija, con todo el rigor que la palabra indica. Habíala recluso en aquella habitación, donde no salía nunca, ni tenía comunicación alguna con el exterior. Vivió como emparedada seis meses. ¿De que murió? No se sabía bien. Murió de encierro, y fue víctima de la inquisición del honor.

¡Oh rigor extremo! La marquesa era una mujer de otras edades. Estaba forjada en el yunque Calderoniano con el martillo de la dignidad social, por las manos duras de la religión. No cabían en ella las viles condescendencias que son el fruto amargo de una de las maneras de la civilización. Mientras su hija estuvo prisionera, se le permitía engalanarse, pero no salir del cuarto. La marquesa no hablaba con ella más que lo preciso, sin usar jamás frase cariñosa ni vocablo atento. La buena señora recordaba, como se recuerda la impresión de una quemadura, estas palabras de fuego dichas por su hija el día antes de caer enferma: «Mamá, mátame con cuchillo; no me mates con tus miradas».

De súbito la enfermedad, incubada perezosamente, estalló, desarrollándose con rapidez en seis días. Desde el primero anuncióse un fin desgraciado. Todo el rigor de la madre cedió al instante, como el hielo que se funde. ¡Qué bien recordaba, al cabo de nueve años, la expresión de la cara del médico, las medicinas, los antojillos de la enferma, nacidos de terribles aberraciones nerviosas! Ya pedía flores, ya helados que no había de tomar. De pronto pedía todos los libretos de ópera que se pudieran adquirir. Otra vez hizo llevar a su casa gran parte del almacén de música de Romero. «Pájaros, pájaros...». Le llevaron media plaza de Santa Ana. «¡Oh! ¡Tengo que contestar tantas cartas...». Y se ponía a escribir. De estos deseos locos, ansiosos, que eran como los tirones que daba la muerte para arrancarla más pronto de raíz, se alimentaba su fiebre galopante.

«Moriste como una pobre mártir -pensó la marquesa, rezando otra vez-. Moriste reconciliada con Dios, recitando oraciones y besando la santa imagen de Nuestro Redentor».

Oyose otra vez la voz del clave, con triste elocuencia de salmodia. La frase tenía un segundo miembro. Bien podría creerse que un alma dolorida preguntaba por su destino desde el hueco de una tumba, y que una voz celestial contestaba desde las nubes con acentos de paz y esperanza. Descansaba el motivo sobre blandos acordes, y este fondo armónico tenía cierta elasticidad vaga que sopesaba muellemente la frase melódica. A esta seguían remedos, ahora pálidos, ahora vivos, sombras diferentes que iban proyectando la idea por todos lados en su grave desarrollo. Las sabias formas laberínticas del canon sucedieron a la sencillez soberana, de donde resultó que la hermosa idea se

multiplicaba, y que de tantos ejemplares de una misma cosa formábase un bello trenzado de peregrino efecto, por hablar mucho al sentimiento y un poco al raciocinio, juntando los encantos de la mística pura a los retruécanos de la erudición teológica. Bruscamente, una modulación semejante a un hachazo variaba, con el tono, el número, el lenguaje, el sentido. Estrofa amorosa, impregnada de candor pastoril, aparecía luego, y después el festivo rondó, erizado de dificultades, con extravagancias de juglar y esfuerzos de gimnasta. Enmascarándose festivamente, agitaba cascabeles. Se subía, con gestos risibles, a las más agudas notas de la escala, como sube el mono por una percha; descendía de un brinco al pozo de los acordes graves, donde simulaba refunfuños de viejo y groserías de fraile. Se arrastraba doliente en los medios imitando los gemidos burlescos del muchacho herido, y saltaba de súbito pregonando el placer, el baile, la embriaguez y el olvido de penas y trabajos.

Abriendo el pupitre de un escritorio de ébano, la marquesa revolvía papeles, cartas, objetos diversos. Sus ojos deseaban y temían encontrar las cosas; fijáronse en un paquete de cartas, recorrieron con sobresalto algunos renglones, y se apartaron con horror como de un espectáculo de oprobio. «Se quemará todo esto» -dijo poniendo a un lado el paquete execrable. Después halló un pliego en que estaba empezada una carta. La enferma había tenido delirio de escribir cartas; pero apenas comenzadas, las dejaba. En algunas sólo se veían deformes garabatos, hechos al rasguear de la pluma temblorosa; en otras las letras claras manifestaban ideas sueltas, palabras tiernas agrupadas sin sentido alguno. En algún papel la melancolía había repetido muchas veces una misma palabra, trazándola primero con grandes letras, que luego iban disminuyendo hasta ser como puntos.

«Se quemará todo» -volvió a decir la marquesa, haciendo un montón de lo que se destinaba a la hoguera.

Revolviendo más, encontró un retrato. La señora puso muy mala cara al verlo. Le causaba horror; mas por lo mismo volvió a mirar la aborrecida imagen, porque el odio tiene también sus embebecimientos. No bastaba destinar al fuego la cartulina. Era preciso descuartizar primero al reo. La marquesa rompió en menudos pedazos el retrato.

¡Cómo se reía entonces Beethoven! Su alegría era como la de Mephisto disfrazado de estudiante. Luego entonaba graciosa serenata, compuesta de lágrimas de cocodrilo y arrullos de paloma. Pero la marquesa no ponía atención y seguía rebuscando.

«¿Qué será esto?» -pensó al tomar un paquetito atado con cinta de color de rosa.

Desdobló el paquete y vio un collar de perlitas, con un papel que decía: «Para mi hija. Le suplico que sea buena y rece por mí».

La marquesa lloraba de nuevo. Su mano halló al instante un paquete más chico. Abriolo. Dentro vio una sortija pequeña, con un papel que decía: «Para mi niño, que hoy cumple cinco años. 12 de abril de 1863. Deseo que sea bueno y piense en mí».

La marquesa lloraba ya con ruidosos gemidos. Acudió el perro negro y puso su hermosa cabeza sobre las rodillas de la dama, mirándola de hito en hito con sus ojos negros y cariñosos, a cuya dulzura nada podía compararse. Dejó de oírse la voz inefable del piano, y Beethoven, con su mundo de sentimientos y de formas, desapareció en el silencio como una viva luz tragada por las tinieblas. Acudió el niño músico, y asustado de ver a la señora tan afligida, le preguntó la causa de su duelo. La marquesa le besó en la frente, le tomó después la mano, buscó en ella un dedo...

«¿Es para mí esa sortija? -preguntó el muchacho.

-Para ti. Quizás sea demasiado pequeña... Pero en el meñique bien puede entrar. Ya está. No la pierdas.

-¿Es regalo tuyo?

-Sí».

Y poco después se volvía a cerrar la triste alcoba, y retirándose personas y luces, todo quedaba en silencio y soledad tristísima. Y al día siguiente se hizo una mediana hoguera en la chimenea, donde ardieron con chisporroteo, que parecía una protesta contra la Inquisición, papeles varios, recuerdos, flores, mechones de cabello, cartulinas. Majestuosamente sentado sobre sus cuatro remos, el perrazo negro presenciaba con atención solemne aquel acto, retratando en sus pupilas de endrina la llama movible que se comía, sin hartarse, las paginas del ignorado drama. Cuando la llama se extinguía, lamiendo las últimas cenizas, Saúl bostezó con soberano fastidio.

Y no hubo más. El piano sonó también casi todo aquel día, y al siguiente la señora marquesa, acompañada del caballero cacoquimio, del niño músico, de las dos criadas extranjeras y del perro, partió para Córdoba; y el caserón de Aransis se quedó otra vez solo, frío, oscuro, mudo, como inagotable arca de tristezas que, después de saqueada, conserva aún tristezas sin número.

## **Capítulo X**

### **Sigue Beethoven**

El caserón, no obstante, tenía su alegre nota. Como la voz del grillo en una grieta del sepulcro, así era la voz del conserje Alonso, cantando peteneras en su habitación



cercana al portal y en el patio. Era un hombre casi viejo, de buena pasta, honrado y comedido. Vivía allí con su mujer enferma, de la cual no tenía hijos, y la mitad del día se la pasaba trabajando en carpintería, por pura afición, bien haciendo marcos de láminas, para lo que tenía especiales aptitudes, bien arreglando muebles antiguos para venderlos a los aficionados. No se sabe qué funciones había desempeñado en la casa en su juventud. Creemos que fue montero, porque siempre acompañaba al marqués de Aransis en sus excursiones venatorias. Lo cierto es que en una de estas tuvo Alonso la desgracia de perder una pierna, de lo que le vino aquel destino sedentario. A pesar de ser hombre acomodado (pues a sus gajes y ahorros añadía una regular herencia), nunca quiso abandonar el puesto humilde de conserje. Era natural del Toboso, y algo pariente de los Miquis. Manejaba los capitalitos de algunos manchegos que querían colocar su dinero en fondos públicos. Y ved aquí un banquero que pasaba horas largas limpiando metales, quitando el polvo, haciendo recorrer tejados y chimeneas, y cobrando, por ayudar al administrador, los recibos de inquilinato de las muchas casas que el marquesado de Aransis posee en Madrid.

Estaba una mañana el buen hombre en el patio, cuando se abrió la puerta y aparecieron tres personas. Una de ellas saludó con mucha afabilidad a Alonso, el cual dijo así:

«¡Dichosos los ojos que te ven, Augusto, cabeza sin tornillos...! Ayer tuve carta de tu padre. Dice que le escribes poco y que andas distraídillo.

-¡Pobre viejo!... Si le escribo todas las semanas... ¿Y cómo está Rafaela? ¿Qué tal va con las píldoras?

-Pues no va mal. Hoy, como está el día tan bueno, le dije: «Anda, mujer, anda a que te dé un poco el aire». Y con efecto, ha salido. Ya sabes que un hermano suyo ha venido a establecerse en Madrid. Hará dinero, porque estos catalanes saben ganarlo. ¿No le has oído nombrar? Juan Bou, litógrafo. Está viudo; necesita quien le ayude a arreglar su casa..., y con efecto, Rafaela ha ido allá... Es calle de Juanelo. Yo debía haber ido también, y con efecto...

-Con efecto -dijo Miquis repitiendo el estribillo de su amigo-, veníamos... Ya me parece que hablé a usted de ello la semana pasada. Estos dos amigos, esta señorita y este caballero, desean ver el palacio de Aransis. Cuentan que es tan hermoso...».

Alonso era complaciente. Entró en su vivienda, sacó un manojito de llaves, y señalando la escalera, dijo con formas respetuosas:

«Pasen los señores. Verán lo que hay».

Miquis, presentando a los que le acompañaban, no pudo reprimir sus instintos de malignidad zumbona, y habló así con afectada finura:

«El Sr. D. José de Relimpio y Sastre, consejero de Estado!».

Don José se inclinó turbado, sin atreverse a contestar.

«Y su sobrina, la señorita de Rufete, que acaba de llegar de París...».

Isidora miró a Miquis con tan indignados ojos, que el estudiante no se atrevió a seguir. El conserje echó una mirada a la poco flamante levita de D. José y al traje sencillamente decoroso de Isidora, sin hallarse completa armonía entre el vestido y las personas. O quizás, hecho a las burlas de Miquis, no quiso llevar adelante sus investigaciones. Subieron.

«Esto es del género Luis XV -dijo con ínfulas de cicerone instruido, enseñándoles la primera sala-. La decoró el señor marqués viejo. Aquí todo es antiguo».

Como en nuestra moderna edad, tan pronto demasiado enfatuada como descontenta de sí misma, se ha convenido en que sólo lo antiguo es bueno, Miquis, que hacía el papel de artista magistralmente, empezó a manifestar esa admiración lela de viajero entusiasta, y a lanzar exclamaciones, y a torcerse el pescuezo para mirar el techo, quedándose una buena pieza de tiempo con la boca abierta.

«Esto es maravilloso -decía-. Vaya con las patitas de las consolas... ¡Qué elegancia de curvas! ¿Y esas cortinas con amorcillos y guirnaldas?... ¡Pero dónde llega el techo...! ¡María Santísima! Yo me estaría toda la vida mirando esas pastoras que dan brincos y esos niños que cabalgan en un cisne. Ha de convenir usted conmigo, Sr. D. José, en que hoy por hoy no se hacen más que mamarrachos. Aquí tenemos un salón que usted debía tomar por modelo para el palacio que está usted construyendo en la Castellana. Verdad que no tiene usted allí una pieza tan grande; pero mucho se puede hacer todavía mandando tirar algún tabique».

Don José le daba con disimulo codazos y más codazos para que cesara en sus burlas. También Relimpio creía de su deber honrar la casa que visitaban, embobándose de admiración y lanzando interjecciones cada vez que el bueno de Alonso señalaba un espejo, un cuadrado o el biombo de cinco hojas, tan lleno de pastores que ni la misma Mesta se le igualara.

«Y a ti, Isidora, ¿qué te parecen estas maravillas? -prosiguió Augusto, cuando pasaban a otra sala-. Probablemente no te llamarán mucho la atención, porque vienes del centro mismo de la elegancia y del lujo, de aquel París... Mira, mira estos retratos de caballeros y señoras de los siglos XVI y XVII... ¡Qué nobles fisonomías! Aquel que

empuña un canuto, semejante a los de los licenciados del ejército, debe de ser algún guerrero ilustre. ¡Vaya unos nenes! Aquella señora de empolvado pelo, ¡cuán hermosa es y qué bien está dentro de su tonelete! ¿Y aquella monja?...

-Es el retrato de sor Teodora de Aransis -indicó Alonso con respeto-, superiora del convento de San Salomó, donde murió ya muy anciana y en olor de santidad hace diez años.

-¡Guapa monja! ¿Qué tal, D. José?».

Don José dijo al oído de Miquis:

«¡Si pestañeara!...».

Pasaron de sala en sala, cada vez más admirados; Miquis, enfático y grandilocuente; D. José, repitiendo como un eco las exclamaciones de su amigo; Isidora, muda, absorta, abrumada de sentimientos extraños a las emociones del arte; mirándolo todo con cierta ansiedad mezclada de respeto, que más bien parecía el devoto arrobamiento que inspiran las reliquias sagradas.

Llegaron al gabinete donde estaba el piano. Dejando que marcharan delante Alonso e Isidora, D. José se llegó a Miquis y en voz baja le dijo:

«Oiga usted lo que pienso, amigo D. Augusto: ¡Lo que es el mundo!... ¡Que unos tengan tanto y otros tan poco!... Es un insulto a la humanidad que haya estos palacios tan ricos, y que tantos pobres tengan que dormir en las calles... Vamos, le digo a usted que tiene que venir una revolución grande, atroz.

-Eso digo yo, Sr. D. José. ¿Por qué todo esto no ha de ser nuestro? A ver, ¿qué razón hay? ¿Qué pecado hemos cometido usted y yo para no vivir aquí?

-Justamente: ese es mi tema.

-Hay que decir las cosas muy claritas.

-Que venga esa revolución, que venga. ¿Somos iguales, sí o no?

-Sí -afirmó Miquis con acento de Mirabeau.

-Así es que yo no me explico...».

La mente de D. José caía en un mar de confusiones, hundiéndose más a medida que veía más objetos, ya de lujo, ya de comodidad. Iba a seguir emitiendo juicios muy filosóficos sobre aquella revolución próxima, cuando Miquis acertó a ver el piano. Verlo, correr hacia él, abrirlo, hojear los papeles de música, y dar con su dura mano un acorde en la octava central, fue cosa de un instante.

Beethoven estaba en aquel ingente librote, que por lo grande, lo revuelto, lo obscuro, tenía algo de mar; allí estaba su turbulento genio escondido debajo de mil líneas,

puntos, rasgos, tildes y garabatos que parecen oscilar, encrespase y confundirse con la rítmica hinchazón de las olas. En la superficie alborotada de un libro de sonatas difíciles, sólo es dado navegar al músico experto. También estaba allí la nave, admirable construcción de Erard. No faltaba más que el piloto, el músico, el intérprete, bastante hábil para lanzarse al abismo con ánimo valeroso y manos seguras. Miquis sentía la inspiración en su mente; pero sus dedos, tan adiestrados en la cirugía, apenas acertaban a manejar torpemente algunas teclas, esto es, que no sabían apartarse de la orilla.

Pero tocó. Apenas podía leer la enmarañada escritura del autor de Prometeo. Los sonidos equivocados, que eran los más, le desgarraban los oídos. El tono era difícil, y anunciaba sus asperezas una sarta de infames bemoles, colgados junto a las dos claves, como espantajo para alejar a los profanos. No obstante, ayudado de su voluntad firme, de su anhelo, de su furor músico, Miquis tocaba. Pero ¡qué sonidos roncós, qué acordes sesquipedales, qué frases truncadas, qué lentitud, qué tanteos! Resultaba lastimosa caricatura, cual si la poesía sublime fuera rebajada a pueril aleluya.

En tanto, Alonso abría la puerta de la alcoba, y sin traspasar el umbral de ella, en voz baja y con respetuoso acento, hablaba de una persona muerta allí nueve años antes, de la puerta cerrada, del retrato, de la quema de papeles, de la piedad de la señora marquesa...

«Y con efecto -añadió tocándose la punta de la nariz con la ídem del dedo índice- ; dicen, y yo estoy en que será verdad, que para el año que viene se hará aquí una capilla... ¡Qué guapa era la señorita! ¿No es verdad?».

Los tres contemplaron en silencio el retrato: Alonso, con lástima; Relimpio, con la curiosidad mundana del que se cree experto en cosas femeninas; Isidora, con doloroso pasmo en toda su alma, el cual crecía, dándole tantas congojas, que retiró su vista del cuadro y se apartó de allí para no dar a conocer lo que sentía.

Ninguno de los presentes conocía el secreto de su vida. No quería confiarlo a D. José, por ser demasiado sencillo, ni a Miquis, por excesivamente malicioso. En la semana anterior fue grande su disgusto al saber, por Saldeoro, que la marquesa de Aransis había estado en Madrid tres días y que ella, por ignorarlo, no se había presentado a la noble señora. ¡Qué contrariedad tan penosa! Pasados algunos días, como sintiese cada vez más vivo el deseo de ver el palacio de Aransis, no quiso dejar de satisfacer prontamente aquel antojo y se valió de Miquis, cuya amistad con el guardián de la casa le era conocida. ¡Qué día aquel! Todo cuanto allí vio le había causado profundísimas emociones; pero el retrato, ¡cielos piadosos!, habíala dejado muerta de asombro y amor.

«¡Si pestañeara! -dijo para sí aquel calaverón incorregible de D. José Relimpio-. Yo he visto esa cara en alguna parte; esa fisonomía no me es desconocida».

Alonso seguía dando noticias discretas y mostrando algunas preciosidades, a lo que atendía con mucha urbanidad el padrino de Isidora. Pero esta no veía ni oía nada. Se había quedado de color de cera, y temblaba de frío. Por un instante sintiose a punto de perder el conocimiento, y a su turbación uníase, para hacerla más honda, el miedo de darla a conocer ridículamente. Se sentó; hizo firme propósito de serenarse. La endemoniada, balbuciente y atroz música de Augusto le rompía el cerebro. No era aquello el canto numeroso ni el expresivo lloro de las Musas, sino el berraquear insoportable de un chico mimoso y recién castigado.

«Música alemana, ¿eh? -indicó Relimpio con airecillo de suficiencia-. Señor de Miquis, si eso parece un solo de zambomba...

-¡Pobre Beethoven mío! -exclamó el estudiante dejando de tocar y haciendo un gesto de desesperación-. ¡Qué lejos estabas de caer entre mis dedos!

-Me parece que debemos marcharnos -dijo el tenedor de libros ofreciendo un pitillo a Alonso, que respondió: «No lo gasto»-. ¿Nos vamos, Augusto?

-A escape. Ya no me acordaba de que tienen ustedes que ir a comer a la embajada inglesa...».

Salieron, desandando las habitaciones, no sin volver a contemplar de paso lo que ya detenidamente habían admirado. Isidora se quedó atrás. ¡Qué ansiosas miradas! Sin duda querían recoger y guardar en sí las preciosidades y esplendores del palacio... Cuando llegó a la última sala se oprimió el corazón, dilatado por furioso anhelo, y no con palabras, sino con la voz honda, tumultuosa de su delirante ambición, exclamó: «¡Todo es mío!».

### **3. Fragmentos de *Ángel Guerra***

#### **TERCERA PARTE**

#### **-VI-**

#### **Final**

[Ángel es asaltado en su finca por los hermanos de Dulcenombre, los Babels, que le hieren de muerte. Llevado a Toledo se encarga Leré de acompañarle en sus últimos días].

## V

«¿Sabes una cosa? -dijo Guerra a su amiga, después de mirarla extasiado, mientras ella se enteraba del plan curativo y ordenaba las medicinas sobre la cómoda-. Paréceme que despierto ahora; que toda esta vida mía toledana es sueño; que apenas ha transcurrido el espacio de una noche entre aquel tiempo de Madrid y la hora presente. Mi herida, tus tocas destruyen esta ilusión. Ya no somos lo que éramos entonces, Leré. Han pasado muchas cosas que contra mi gusto reconozco por verdaderas. El tiempo ha dado mil vueltas; tú también cambiaste. Yo soy el que me encuentro ahora semejante al yo de entonces... ¿Te acuerdas de mi hija Ción, y de lo mona que era? ¿Te acuerdas de la pena que nos causó su muerte? ¡pobre niña!»

-¡Vaya si me acuerdo! -replicó Leré suspirando-. ¡Cuánto la queríamos!

-Me parece que te estoy viendo enojada porque yo le permitía hacer su gusto en todo. Entonces, Lereílla, empezaba yo a quererte; después te quise más y soñé con la dicha de casarme contigo... Luego...

-Don Ángel, (*En pie junto a la cama*) mire que no le conviene mucha conversación.

-Déjame acabar. Después nos volvimos místicos los dos, digo, me volví yo, por la atracción de ti, porque una ley fatal me desformaba, haciéndome a tu imagen y semejanza. ¿Te molestan estas cosas?

-No me molestan... pero... no se intranquilice, D. Ángel. Procure dormir.

-Si estoy muy tranquilo. Mi conciencia es ahora como un espejo. Veo con absoluta claridad todo lo que hay en el fondo de ella. No me avergüenzo de nada de lo que siento, y cuanto siento paréceme digno de ser dicho, para que lo sepan mis amigos de acá; que Dios ya lo sabe.

-Todavía se ha de poner bueno y me ha de contar esas cosas bonitas, y yo he de oírlas con muchísimo gusto.

-¿Bueno yo? En eso no pienses. Tan seguro es que me muero como que tú eres una santa. ¡Y cuán a tiempo me voy de este mundo! El golpe que he recibido de la realidad, al paso que me ha hecho ver las estrellas, me aclara el juicio y me lo pone como un sol. ¡Bendito sea quien lo ha dispuesto así! Me voy del mundo sin ningún rencor, ni aun contra los que me maltrataron; me voy queriendo a todos los que aquí fueron mis amigos, y a ti sobre todos; pidiéndote que me quieras mucho y no me olvides nunca.

-Don Ángel, por Dios, (*Echándose a llorar*) ¿cómo es posible que yo le olvide...?

-Es la primera vez que te veo llorar por mí. Si tus lágrimas estuvieran corriendo hasta la consumación de los siglos, no expresarían toda la deuda de cariño que conmigo tienes... Y basta; no quiero cansarte. Dame agua, que tengo sed... (*Un momento después, tomando el vaso de manos de la monja*) ¿Sabes? Siento una alegría retozona esta noche. Es por el gusto de verte y de que me cuides tú... Toda la noche conmigo... y viéndote siempre que despierte, si es que duermo. Bien, bien. Que no entre nadie más aquí, con una sola excepción, D. Juan Casado. Si ese desea verme, que pase.

-¿Quiere que le llame? En la galería está.

Pasó D. Juan, y Guerra le hizo sentar en la silla más próxima al lecho. «Amigo mío, estoy muy charlatán, señal de alivio pasajero. Es una tregua que ha de durar poco, y la aprovecho para hacer una declaración delante de la hermana soror! y de mi mejor amigo. Declaro alegrarme de que la muerte venga a destruir mi quimera del *dominismo*, y a convertir en humo mis ensueños de vida eclesiástica, pues todo ha sido una manera de adaptación o flexibilidad de mi espíritu, ávido de aproximarse a la persona que lo cautivaba y lo cautiva ahora y siempre. Declaro que la única forma de aproximación que en la realidad de mi ser me satisface plenamente, no es la mística sino la humana, santificada por el sacramento, y que no siendo esto posible, desbarato el espejismo de mi vocación religiosa, y acepto la muerte como solución única, pues no hay ni puede haber otra». Leré, sofocada, ahogándose en la confusión del llanto y las palabras, se puso de rodillas y cruzó las manos para decir: «¡D. Ángel, perdóneme si le he causado algún mal... perdóneme! No ha sido culpa mía,... bien lo sabe Dios. Él lo ha dispuesto así: conformémonos todos con su santa voluntad».

Algo quiso poner de su cosecha el sagreño; y no pudo. Hizo levantar a la hermanita, y procuró sosegar al uno y a la otra: «Vaya, vaya... Claro que nadie tiene la culpa. Estas cosas, estas desviaciones de la existencia estas... no sé qué, vienen así: las dispone Dios».

La hermanita se levantó y seguía llorando Ángel, con notable tesón, agregó lo muy importante que aún restaba por decir:

«¡Que tú me has causado mal!... ¡Tonta, si te debo inmensos bienes! Gracias a ti, el que vivió en la ceguera, muere creyente. De mi *dominismo*, quimérico como las ilusiones y los entusiasmos de una criatura, queda una cosa que vale más que la vida misma, el amor... el amor, si iniciado como sentimiento exclusivo y personal, extendido luego a toda la humanidad, a todo ser menesteroso y sin amparo. Me basta con esto. No he perdido el tiempo. No voy como un hijo pródigo que ha disipado su patrimonio, pues si tesoros derroché, tesoros no menos grandes he sabido ganar.

Dicho esto, cayó en gran postración, sin dolores ni sufrimientos agudos, pero con la inteligencia un tanto turbada, sin llegar al delirio. Era más bien como una opacidad o depresión de las facultades de pensar y sentir. Durante toda la noche le asistieron Leré y Teresa, que no quiso acostarse. Bregaron ambas con él para hacerle tomar las medicinas, que rechazaba con repugnancia, convencido de su inutilidad. A la madrugada descansó algunos ratos. El desfallecimiento y la fiebre le adormecían, y la sed le despertaba: en esta lucha se iban gastando las pocas fuerzas subsistentes en tan vigorosa naturaleza. En los breves letargos, su cerebro reproducía con fugaz espejismo escenas y pasos de su vida, como la ejecución de los sargentos, la algarada de Septiembre y la muerte de doña Sales. Por la mañana, la presencia de Braulio, que le abrazó conmovido, trajo a su mente reminiscencias tristes de la época en que fue más insoportable y enfadoso el despotismo materno. Recordó los disentimientos con doña Sales, su matrimonio, su viudez y otros mil sucesos y lances, casi desvanecidos ya en su memoria. Y para cada una de estas reversiones del pasado tuvo una palabra en su coloquio con el administrador fidelísimo, no olvidando preguntarle por todos los conocimientos de Madrid, sin omitir a ninguna persona de la clase de antipáticos. Pidióle noticias del de Pez, de Bringas, de don Cristóbal Medina y del marqués de Taramundi, inquiriendo con gracejo si había llegado al fin *a la meta* de sus aspiraciones políticas.

No queriendo abandonar a su amigo durante la noche, Casado se quedó allí ocupando el cuarto en que había vivido el seráfico D. Tomé. Por la mañana, tomando chocolate, Palomeque y el sagreño sostenían en presencia de D. Acisclo una viva discusión médica, pues el anticuario se preciaba de no ser menos fuerte en inscripciones lapidarias que en la ciencia de Hipócrates, y sustentando la tesis optimista en el caso de Ángel, desembuchó mil desatinos con la mayor frescura. Allí barajó el páncreas con el piloro y el endocardio con el canal raquídeo; pero D. Acisclo, que con Casado sostenía la tesis pesimista, echó el peso de su autoridad en la contienda, manifestando que el caballero cristiano no podía vivir. Tenía el hígado partido por la profunda cuchillada, gravemente afectado el peritoneo, y la hemorragia interna era un hecho patentizado por los vómitos de sangre digerida (*pozos de café*). Sólo Dios evitaría la muerte, y para esto necesitaba permitirse un milagro, mandando las leyes fisiológicas a paseo. No se daba por convencido D. Isidro, que gozando de perfecta salud, despreciaba a los médicos y hacía chacota de sus doctrinas.

Por sabido se calla que todos los parroquianos de Turleque acudieron a informarse del estado de su favorecedor y amigo. Lucía se presentó la primera con las sayas por la



cabeza, cogida del brazo de Mateo, y Cornejo, D. Eleuterio y Maldiciones no faltaron tampoco, atribulados y entontecidos. Salieron de allí con pocas esperanzas, viendo desvanecida en el humo de una vulgarísima realidad aquella ilusión de un vivir continuamente placentero. Razón tenía Virones, que por el camino había venido echando latines y filosofando con amargo pesimismo. Todo lo bueno es humo, nube, sombra. El padecer y las necesidades que agobian son lo único real y tangible. ¡Pobre D. Ángel! ¡Cuántos con menos motivo se habían colado en las páginas del Año Cristiano! La ciega no quiso abandonar a su señor, y con fidelidad perruna quedose acurrucada a la parte afuera de la puerta, inmóvil y rezando entre dientes interminables letanías y misereres.

Don Juan se maravilló, al entrar a ver a su amigo, de verle bastante despejado; pero no cobró por esto esperanzas, porque bien veía la muerte pintada en el moreno rostro, cuya amarillez lívida hacía más intensa la negrura de la barba y cabello. Sereno y melancólico, Ángel sostenía una inocente broma, que Leré conllevaba con gracejo, movida de una flexibilidad profundamente caritativa. Sus maneras, su tono, su franca risa eran lo más gracioso que se puede imaginar. Casado intervino para decir a su amigo una cosa importante. Aunque no existiera peligro de muerte, el buen cristiano debía estar siempre preparado para un cristiano morir... porque...

-Don Juan, dígalo claro y, al derecho. Conmigo no se, necesitan esos circunloquios... ¿Pero tanta prisa corre que...?

Parecía vacilante. El sagreño fijó en él una mirada profunda, y no advirtió disposiciones muy claras a la piedad.

-Como usted quiera... Yo, si usted me lo permite, propongo...

-No se apure -dijo Guerra-. En esto, como en todo, yo no haré nunca más que lo que disponga mi mujer.

Y como D. Juan se riera y la Sor también, esforzándose por poner en su rostro la máscara de una infantil alegría, Ángel añadió: «No hay que reírse... Sepa usted que nos hemos casado anoche... *in articulo mortis*. Fue testigo el cardenal Lorenzana que ve usted ahí, y nos echó las bendiciones el Niño Jesús... En fin, ¿qué opina mi mujer de lo que dice el amigo de la casa?

-Yo ¿qué he de opinar? -replicó la *socorrista* apoyando las manos en el lecho, y contemplando muy de cerca la cara sellada por la muerte-. Ya sabe cómo pienso. Si quiere que yo esté contenta y que le quiera mucho; póngase a las órdenes de D. Juan. ¡Si usted lo está deseando!... Como que a todos puede darnos lecciones de cristiandad y de amor a Dios.

-Bendita sea tu boca -le contestó Ángel con ligero movimiento de su rostro hacia el de ella-. D. Juan salado, usted manda y yo obedezco. Reconozco que mi mujer es la que lleva aquí los pantalones, así en lo doméstica como en lo religioso. Ella es el alma, yo el cuerpo miserable. Santa mujer, ¡qué dicha ser su esclavo y salvarse con ella!

-Bueno -murmuró el sagreño, acariciándose una mano con otra-. Pues esta tarde...

Leré, deseando salir para romper a llorar, se aproximó a la puerta.

-No te vayas, Sora -le dijo Guerra-. ¿Crees que necesito quedarme solo para confesar? Confesado estoy. Todo lo que yo pudiera decirle a este clérigo campestre, arador de mi alma, ya lo sabe él. Me ratifico, y nada tengo que añadir.

## VII

Dos horas después volvió el notario con el documento en forma legal, y leído que fue, firmaron el testador y los tres testigos.

-¡Qué tranquilo me he quedado -dijo Ángel a la Sor-, al desprenderme de los bienes terrestres! A cada buen amigo entrego un poquitín de lo que fue mi patrimonio. Sólo a ti no te dejo nada material, porque te quedas con una cosa que vale más que todos los tesoros del mundo.

La hermana salomónica, agobiada por la tribulación, había perdido aquel superior ingenio para expresar las ideas y concretarlas en frases sencillas y elocuentes. Con tal furor le temblaban los ojos que no parecía sino que el Espíritu Santo revoloteaba dentro de su palomar, como en estrecha cárcel, rompiéndose las plumas y lastimándose las alas. Y como el caballero cristiano hablara con grave acento de su tránsito inevitable, rompió en llanto la mística doctora, y exclamó bebiéndose las lágrimas: «D. Ángel, Dios que mira mi interior sabe que mi mayor gloria, mi más vivo deseo no son ni pueden ser otros que morirme con usted, y subirnos juntos a gozar de la vida que merecen los buenos».

-¿Juntos?... hoy no, -murmuró Guerra con el conocimiento un tanto turbado-. Otro día... Quien dice hoy dice mañana.

Sentía ganas de adormirse, y una calma profunda en todo su ser, como suave onda que le envolvía. Mientras Leré le arropaba, Ángel le cogió las puntas de los dedos y se las besó.

-Quiero descansar -dijo el caballero de Turleque ladeándose sobre el costado izquierdo, del lado de la pared.

-Me parece bien: a dormir un ratito -indicó Casado mirando su reloj-. A las tres...

-Ya, ya se -murmuró el enfermo con voz que alejarse parecía-. A las tres viene el Señor. Leré, alma soror, cuando venga me llamas.

Transcurrió media hora de triste sosiego y quietud expectante. Leré y D. Juan, sentados uno frente a otro, rezaban mirándose silenciosos... Por fin, Teresa entreabrió la puerta, dejando ver su rostro compungido. Aproximábase el Señor; la campanilla sonó en el portal... Llamaron al dormido caballero; pero no contestó, porque nadie contesta desde la eternidad.

-¡Oh, qué lástima! -exclamó pasmado el sagreño, llevándose las manos a la cabeza. Leré, consternada, no acertó a expresar verbalmente dolor ni lástima. Su pena y su estoicismo eran mudos. Retirose el Señor, lloraron todos los presentes, y la hermana del Socorro, pasada la impresión hondísima de la muerte de su amigo, recobró por merced divina la serenidad augusta sin la cual no fuera posible su trabajosa misión entre las miserias y dolores de este mundo. Conforme a la regla de la Congregación, recogió su ropa, salió con maravillosa entereza, y pasito a paso se fue al Socorro, mirando tristemente las baldosas y piedras de la calle. Al llegar allá, diéronle orden de acudir sin pérdida de tiempo a la casa de un tifoideo.

Los fieles de Turleque, que acompañaban el Viático, prorrumpieron en llanto al saber que habían llegado tarde. Mancebo apenas podía tenerse en pie. D. Pito no se casaba con nadie. El atlético Virones, que era de los más desconcertados, salió a la calle, donde continuaba la ciega, en invariable actitud desde el día antes, las sayas por la cabeza formando capuchón. «Lucía -le dijo-, ya se acabó todo. Hemos perdido a nuestro divino señor».

-Lo sabía -replicó la ciega, volviendo hacia él las dos esferas vidriosas, cuajadas, inexpresivas de sus ojos muertos-. Poco antes de llegar el Señor, vi que el amo se transportaba... Se encontraron un poquito más allá de la puerta, y juntos se subieron... Recemos... por él no; por nosotros.

Santander. - Mayo de 1891.

FIN DE LA NOVELA

### APÉNDICE 3: RETRATOS Y CARICATURAS DEL ESCRITOR



D. Benito Pérez Galdós y su perro en la finca de «Los Lirios» (Monte Lentiscal), durante su visita a Gran Canaria en 1894. Galdós tenía 51 años.



Galdós recién llegado a Madrid con 19 años.



Galdós de joven.



Retrato de D. Benito Pérez Galdós.



Pérez Galdós cerca de 1905, fotografía de Brain.



Galdós en torno a 1905, de autoría desconocida.



Retrato de Pérez Galdós en 1905, fotografía de Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo conocido como «Kaulak».



Galdós encabezando una manifestación anticlerical en Madrid.





Pérez Galdós en la finca de San Quintín.



Galdós en 1910, fotografía de Alfonso Sánchez García.



D. Benito Pérez Galdós a comienzos de 1914, fotografía de Salazar para una entrevista de *La Esfera* (17/01/1914).



Galdós con un perro en el jardín del chalet de uno de sus sobrinos.



Uno de los últimos retratos que se hizo (cerca de 1918).



Caricatura publicada en *El Cardo* (4/02/1896).

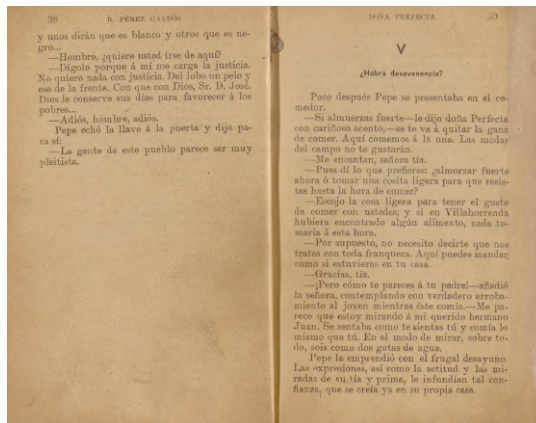


Caricatura de Galdós con un poema de José de Alarcón.

## APÉNDICE 4: PORTADAS, ENTREGAS Y MANUSCRITOS



Portada original de *Doña Perfecta* (1876).



Inicio del capítulo V de *Doña Perfecta* en libro impreso en 1876.

DOÑA PERFECTA. 251

—Adiós, hombre, adiós.  
Pepe echó la llave á la puerta, y dijo para sí:  
—La gente de este pueblo parece ser muy pleitista.

V.

¿Habrá desavenencia?

Poco después, Pepe se presentaba en el comedor.

—Si almuerzas fuerte—le dijo doña Perfecta con cariñoso acento—se te va á quitar la gana de comer. Aquí comemos á la una. Las modas del campo no te gustarán.

—Me encantan, señora tía.

—Pues dí lo que prefieres: almorzar fuerte ahora ó tomar una cosita ligera para que resistas hasta la hora, de comer?

—Escojo la cosa ligera para tener el gusto de comer con ustedes; y si en Villahorrenda hubiera encontrado algun alimento, nada tomaría á esta hora.

—Por supuesto, no necesito decirte que nos trates con toda franqueza. Aquí puedes mandar como si estuvieras en tu casa.

—Gracias, tía.

—¡Pero cómo te parece á tu padre!—añadió la señora, contemplando con verdadero arrobamiento al joven mientras éste comía.—Me parece que estoy mirando á mi querido hermano Juan. Se sentaba como te sientas tú, y comía lo mismo que tú. En el modo de mirar, sobre todo sois como dos gotas de agua.

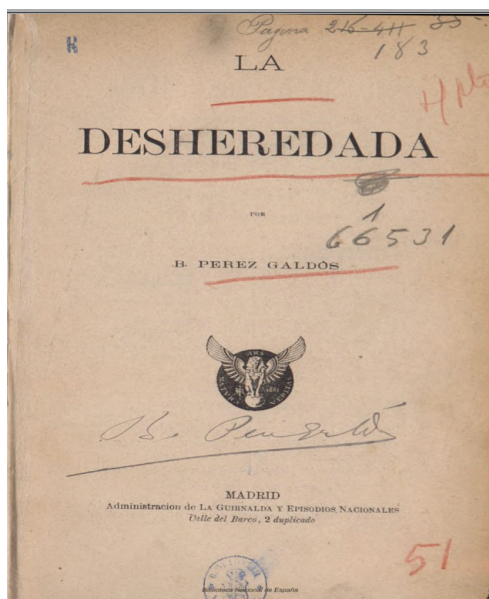
Pepe le emprendió con un frugal desayuno. Las expresiones así como la actitud y las miradas de su tía y prima le infundían tal confianza, que se creía ya en su propia casa.

—¿Sabes lo que me decía Rosario esta mañana?—indicó doña Perfecta, fija la vista en su sobrino.—Pues me decía que tú, como hombre hecho á las pompas y etiquetas de la corte y á las modas del extranjero, no podrías soportar esta sencillez un poco rústica con que vivimos y esta falta de buen tono, pues aquí todo es á la pata llana.

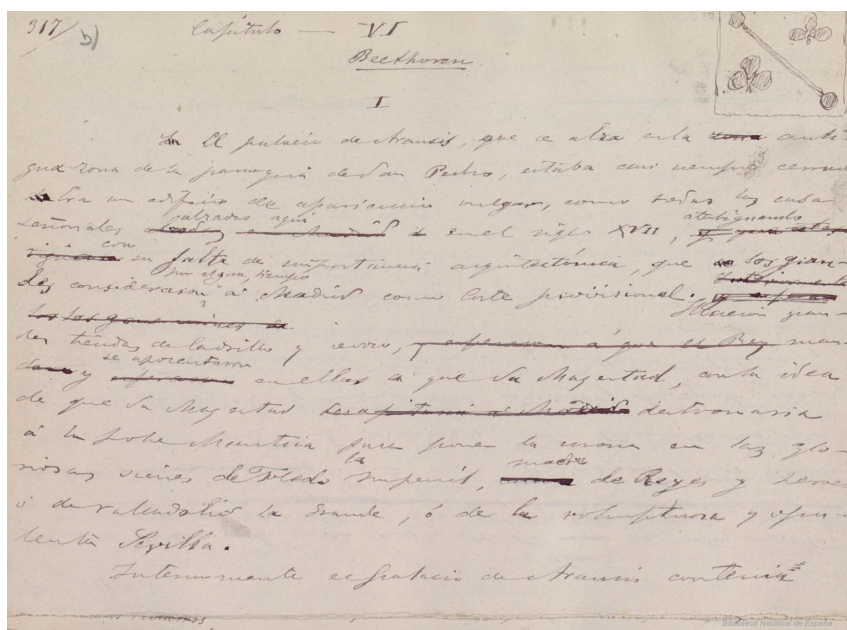
—¡Qué error!—repuso Pepe, mirando á su prima.—Nadie aborrece más que yo las falsedades y comedias de lo que llaman alta sociedad. Crean ustedes que hace tiempo desearme, como decía no sé quien, un baño de cuerpo entero en la naturaleza; vivir lejos del bullicio, en la soledad y sosie-

Inicio del capítulo V de *Doña Perfecta* publicado en el núm. 194, tomo XLIX de la *Revista de España* (marzo y abril de 1876).

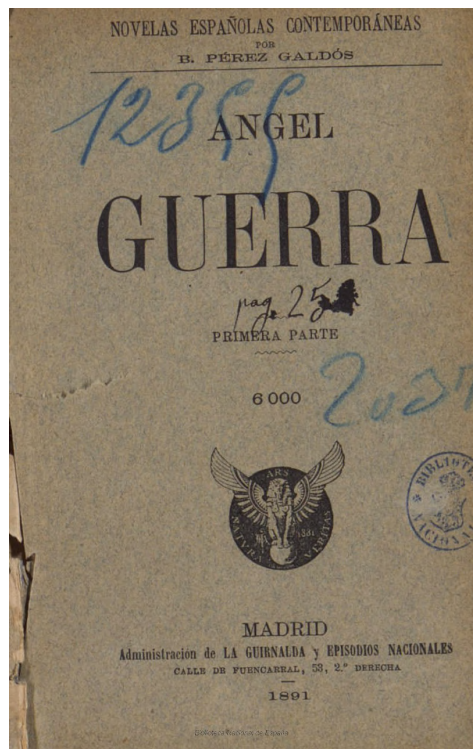




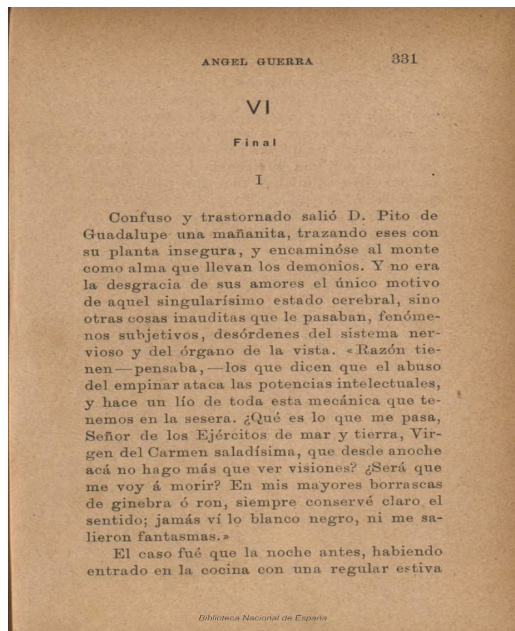
Portada de *La desheredada* (1881).



Inicio del capítulo VI de la primera parte de *La desheredada* en un manuscrito autógráfico con abundantes correcciones y pequeños dibujos. Está fechado en 1881.



Portada original de *Ángel Guerra* (1891) en libro impreso.



Inicio del capítulo VI de la tercera parte de *Ángel Guerra* (1891) de Galdós en libro impreso.

## APÉNDICE 5: ACTIVIDAD EXTRAESCOLAR

La actividad extraescolar que mencionamos en el apartado de la secuenciación de actividades de la unidad didáctica viene a ser una forma de homenajear a Pérez Galdós en el reciente Centenario de su muerte (1920-2020). Consistiría en grabar la lectura dramatizada de diez episodios de la novela *Fortunata y Jacinta* (1886-1887) los lunes y jueves de los meses de marzo y abril de 19:00 a 21:00 en la radio local.

El objetivo de este ejercicio es que el alumnado no solo trabaje las cuatro macrohabilidades de la didáctica de la Lengua y Literatura sino también profundice en el autor susodicho y el análisis e interpretación de su obra y los personajes que la componen. Por otra parte, difundirán al público local y comarcal una de las obras galdosianas más conocidas a modo de lo que antes se conocía como *radionovela*. Se hará publicidad para las emisiones en las redes sociales.

El docente responsable de la actividad realizará una selección a la hora de repartir los papeles en todos los grupos del nivel de 4º E.S.O e intentará que la mayor parte de los estudiantes participasen en el proyecto. Cabría la posibilidad de que los tutores y/o padres, pilar fundamental en la formación de los alumnos, pudieran colaborar. Así estaríamos apostando por una educación innovadora, más inclusiva y más democrática.

Evidentemente, al ser una actividad extraescolar, se llevará a cabo en horario no lectivo y sería de carácter voluntario.

La propuesta de esta actividad se recogerá desde el inicio del curso académico en la programación específica sobre las Actividades Complementarias y Extraescolares del departamento de Lengua y Literatura además de las programaciones didácticas generales del centro. Entonces, se añadirá al Plan General de actividades propuestas por los departamentos didácticos restantes, que pasará por el Departamento de Actividades Complementarias y Extraescolares (DACE), la jefatura de estudios y la Vicedirección para ser supervisado. Más adelante, ese Plan General de Actividades será propuesto al Consejo Escolar para que dé el visto bueno. Una vez aprobado, se podrá acceder a todo este material a través de la plataforma digital o la web del IES para más información de los interesados.

Aquí adjunto los dos anexos que el profesor de Lengua castellana y Literatura deberá entregar a la Jefatura de estudios para la planificación y organización de la misma. Así lo recoge la normativa sobre actividades complementarias y extraescolares de la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía.

Dentro de la programación específica de las Actividades Complementarias y Extraescolares que presentan los diferentes departamentos a comienzos de año deben especificarse los puntos que siguen:

### **ANEXO I**

- a) Nombre de la actividad.
- b) Nivel y grupos destinatarios.
- c) Profesor/a coordinador/a de la actividad.
- d) Otros Departamentos con los que coordina la actividad, si procede.
- e) Contenidos curriculares y unidades didácticas con la que se relaciona la actividad.
- f) Breve resumen de las actividades a realizar y aprovechamiento didáctico.
- g) Fecha aproximada de realización y duración de la actividad.
- h) Coste aproximado y modo previsto de financiación.
- i) Número de profesores/as acompañantes, número de alumnos/as participantes.
- j) Todos aquellos otros aspectos que puedan facilitar la coordinación y organización de este tipo de actividades.

Diez días antes de que dé comienzo la actividad extraescolar el profesor coordinador ha de entregar un informe con estos apartados a la Jefatura de estudios:

### **ANEXO III**

- a) Departamento/s responsable/s.
- b) Nombre de la actividad.
- c) Nivel de los alumnos destinatarios.
- d) Unidad didáctica y contenidos curriculares con los que se relacione la actividad.
- e) Programa de actividades al completo a realizar, con inclusión de guía didáctica o cuestionarios que habrían de responder los alumnos durante o tras la realización de la actividad.
- f) Nombre de los profesores/as acompañantes.
- g) Grupos que van a participar y número de alumnos total y por grupos.
- h) Fecha de realización, con indicación de lugar y hora de salida y de llegada (en caso de ser fuera del Centro).
- i) Lugar o lugares de realización.

- j) Coste económico de la actividad y modo de financiación con la repercusión económico.
- k) Cualquier observación que fuera necesario notificar.
- l) Relación nominal de los alumnos que participan en la actividad, relación de profesores acompañantes y actividades previstas para el alumnado que no asista a la actividad si esta es de carácter voluntario.

Antes de finalizar esta sección, sería conveniente también dar a conocer las normas que los alumnos deben respetar en este tipo de actividades, según recomienda la administración en el apartado V:

1. Por tratarse de actividades de Centro, la participación del alumnado en ella supone la aceptación de todas las normas establecidas. Por ello, le será de aplicación durante el desarrollo de la misma, cuanto se recoge en el Plan de Convivencia sobre derechos y deberes de los alumnos y alumnas, y las correspondientes correcciones en caso de conductas contrarias a las normas de convivencia.
2. En caso de conductas inadecuadas se considerará agravante el hecho de desarrollarse la actividad fuera del Centro, por cuanto puede suponer de comportamiento insolidario con el resto de sus compañeros, falta de colaboración e incidencia negativa para la imagen del Instituto.
3. El alumno / a que hubiera incurrido en conductas inadecuadas podrá quedar excluido temporalmente o hasta final de curso de participar en determinadas actividades futuras, si así lo decidiera la Comisión de Convivencia del Consejo Escolar y en virtud de la naturaleza de las conductas inadecuadas cometidas.
4. Si la gravedad de las conductas así lo requiriera, los adultos acompañantes podrán comunicar tal circunstancia a la Jefatura de estudios, que podrá decidir el inmediato regreso de las personas protagonistas de tales conductas. En este caso, se comunicará tal decisión a los padres o tutores de los alumnos afectados, acordando con ellos la forma de efectuar el regreso, en el caso de alumnos/as de menor edad. Todos los gastos originados por esta circunstancia correrían a cargo de la familia.
5. El alumnado que participe en este tipo de actividades asistirá obligatoriamente a todos los actos programados. La falta de atención, indisciplina o manifiesto

desinterés supondrá la inhabilitación del alumno a participar en otros viajes, sin perjuicio de las correcciones que le fuera aplicables.

6. Durante las actividades que se lleven a cabo en el viaje, el alumnado no podrá separarse del grupo y no podrá ausentarse del lugar de alojamiento sin la previa comunicación y autorización de los adultos acompañantes.
7. Las visitas nocturnas a la ciudad, cuando las hubiere, deberán hacerse en grupos, estando prohibido el consumo de bebidas alcohólicas u otras sustancias nocivas para la salud.
8. Los alumnos no podrán utilizar o alquilar vehículos diferentes a los previstos para el desarrollo de la actividad, ni desplazarse a localidades ni lugares distintos a los programados, ni realizar actividades deportivas o de otro tipo que impliquen riesgo para su integridad física o para los demás.
9. Si la actividad conlleva pernoctar fuera de la localidad habitual, el comportamiento de los alumnos en el hotel o lugar de alojamiento deberá ser correcto, respetando las normas básicas de convivencia y evitando situaciones que puedan generar quejas o tensiones, o producir daños personales o materiales. El no cumplimiento de estas normas conllevará la aplicación de la corrección correspondiente a la gravedad de los hechos.
10. De los daños causados a personas o bienes ajenos serán responsables los alumnos causantes. De no identificarlos, la responsabilidad recaerá en el grupo de alumnos directamente implicados o, en su defecto, en todo el grupo de alumnos participantes en la actividad. Por tanto, en caso de minoría de edad, serán los padres de estos alumnos los obligados a reparar los daños causados.
11. En caso de que los alumnos observen cualquier tipo de anomalía o deficiencia en los medios de transporte o alojamiento, se dirigirán a los profesores responsables de la actividad, con objeto de que estos puedan canalizar las quejas ante los organismos correspondientes, evitando en todo caso acciones individuales.
12. Ante situaciones imprevistas el profesorado responsable reorganizará las actividades, a fin de lograr un mayor aprovechamiento.

## APÉNDICE 6: INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN

### PORTAFOLIO DE LA PARTE DE LITERATURA

El portafolio constará de una parte de trabajo individual y otra de trabajo en grupo:

1. Índice.
2. Presentación del alumno.
3. Experiencia con la literatura.
4. Diario de clase (con esquemas y apuntes).
5. Reflexiones e impresiones.
6. Entrega de tres comentarios de texto de la Antología de Galdós.
7. Reseña crítica de la serie *Guerra y Paz*.
8. Resumen de la lectura obligatoria.
9. Relato.
10. Breve estudio de los monólogos interiores.
11. Presentación del equipo del trabajo cooperativo.
12. PowerPoint y material audiovisual del grupo.
13. Valoración de otros trabajos cooperativos (coevaluación).
14. Valoración del propio trabajo cooperativo (autoevaluación).
15. Exposición oral del trabajo cooperativo (coevaluación).
16. Exposición oral del trabajo cooperativo (autoevaluación).
17. Tarea final de la unidad didáctica.
18. Conclusiones.

**Nota:** la coevaluación (A) y la autoevaluación (B) se especifican a los estudiantes en las dos páginas siguientes. Y ambas evaluaciones se refieren a aspectos globales del trabajo en equipo (convivencia, funcionamiento del grupo, etc.). Son bien diferentes a las valoraciones que aparecen en los apéndices 8 y 9. Estas últimas se centran más en calificar los elementos lingüísticos del discurso oral que han empleado los compañeros en las diferentes exposiciones (individuales y en grupo).

**A) VALORACIÓN GLOBAL DE LOS OTROS TRABAJOS  
COOPERATIVOS**

¿Crees que el grupo ha trabajado adecuadamente?	
Evalúa el grado de dominio sobre los conocimientos expresados en el tema que los componentes han demostrado.	
¿Consideras que el grupo ha trabajado suficientemente cohesionado o piensas que hay algún compañero que haya trabajado menos que el resto?	
Cuestiones que, en tu opinión, podrían mejorarse.	
¿Qué calificación le pondrías? (Nota numérica).	
Justifica por qué le otorgarías esta calificación.	

**B) VALORACIÓN GLOBAL DEL PROPIO EQUIPO**

¿Crees que el grupo ha trabajado adecuadamente?	
Evalúa el grado de dominio sobre los conocimientos expresados en el tema que los componentes han demostrado.	
¿Consideras que el grupo ha trabajado suficientemente cohesionado o piensas que hay algún compañero que haya trabajado menos que el resto?	
Cuestiones que, en tu opinión, podría mejorarse.	



¿Qué calificación le pondrías? (Nota numérica).	
Justifica por qué le otorgarías esta calificación.	
Si tuviera que evaluar tu trabajo a lo largo toda la unidad, ¿qué calificación te darías? (nota numérica)	
Justifica por qué consideras que mereces esa calificación	

## 1. EVALUACIÓN DE LA LECTURA OBLIGATORIA

Evaluar la lectura obligatoria ha de ser una tarea completa y dinámica para el alumnado. Por tanto, consistirá en una entrevista oral; un comentario de texto (de forma escrita); y, por último, en una valoración personal de la lectura.

### 1.1. ENTREVISTA ORAL

En primer lugar, el profesor abordará el examen de la lectura obligatoria haciendo una entrevista oral de manera individual (con cinco preguntas).

**Eje didáctico:** se pretende que los estudiantes sean conscientes de la importancia que posee la comprensión lectora y la reflexión crítica a partir de la lectura del texto.

### 1.2. COMENTARIOS DE TEXTO

Aplica el guion de pautas para realizar un comentario de texto narrativo con el texto que selecciones.

**Eje didáctico:** la elaboración del comentario de texto viene a ser un ejercicio adecuado que sirve de herramienta para que el docente valore la comprensión y expresión escrita y las aptitudes que posee el alumno a la hora de analizar técnicamente una composición literaria.

### 1.3. VALORACIÓN CRÍTICA

Haz una valoración crítica de la lectura de la novela, apoyándote en las características que marcan a los personajes y cada uno de los sucesos que acontecen.

**Eje didáctico:** la valoración crítica permite al docente conocer las habilidades del alumno para hacer una interpretación más íntima, personal del texto.

1) ENTREVISTA ORAL PARA LA COMPRENSIÓN LECTORA

1. ¿Quiénes son los personajes protagonistas? Descríbelos.
2. ¿En qué espacio transcurre la acción? ¿En la ciudad o en el campo? ¿Sabrías concretar? En ese caso, ¿podrías exponer por qué Galdós escoge ese espacio para darle vida a estos entes ficticios?
3. ¿Recuerdas cómo se llamaban los padres del personaje femenino que da título a la novela?
4. Tras el fallecimiento del padre de Tristana, Josefina Solís acaba perdiendo la cabeza. ¿En qué extraños comportamientos se evidenciaba?
5. ¿Cuál es la evolución de Tristana a lo largo de la obra?
6. ¿Cuál es la evolución de don Lope a lo largo del texto?
7. ¿Cómo finaliza la relación amorosa entre Horacio Díaz y la señorita de Reluz?
8. ¿Qué personaje te parece más quijotesco?
9. ¿Qué actante crees que es el más realista?
10. ¿A qué personaje de la historia de la literatura te recuerda Saturna, la sirvienta de Garrido?
11. ¿A qué personaje de la historia literaria remite la juventud del *amante padre* de Tristana?
12. Al inicio de *El Quijote* de Cervantes, el narrador duda de los apellidos del protagonista. De hecho, menciona tres: *Quesada*, *Quijada*, *Quijana*. Del mismo modo, la voz narrativa en esta novela galdosiana duda de los apellidos de don Lope. ¿Recuerdas, más o menos, dónde? ¿Cuáles eran los apellidos? ¿Qué efectos busca el autor con estos procedimientos narrativos?
13. ¿Por qué la mayoría de vosotros ha hecho una lectura feminista de la obra? ¿Cómo Tristana se las ingenia para reivindicar un hueco justo para la mujer en la sociedad que le ha tocado vivir?
14. ¿En qué momento de la novela se enfrenta la protagonista al discurso patriarcal de don Lope Garrido?
15. En varias ocasiones se habla del matrimonio, ¿cuál es la opinión de los personajes sobre este asunto? ¿Quién acaba casado con quién al final?

16. La criada de Garrido y Tristana mantiene una conversación acerca de las posibles salidas que tiene la mujer en la sociedad. ¿Sabrías explicarme cuáles eran? ¿Sigue hoy en día la situación igual? ¿En qué hemos cambiado?
17. ¿Cómo y cuándo se conocen Horacio y Tristana? ¿Hablarías de un amor a primera vista? ¿Tiene esto algún vínculo con la tradición literaria?
18. ¿Tienes presente algún pasaje en el que el anciano galán amenazara a Tristana? ¿Por qué lo hacía? ¿Qué temía?
19. ¿Por qué opinas que Saturna ayudaba a Tristana a salir de aquella cárcel por las tardes? ¿Hay algún mensaje que quería dar Galdós con esa actitud solidaria a los lectores?
20. Hay varios pasajes donde el narrador calla algunos episodios que podrían resultar indecorosos para el público lector. Solía hacerlo en casi todas sus obras. ¿Sabrías destacarme cuáles son esos silencios?
21. ¿Qué rasgos caracterizan el diálogo de los amantes?
22. Durante la estancia de Horacio en Villajoyosa con su tía Trinidad, los dos jóvenes amantes mandan y reciben cartas. En tanto, Tristana se vale de sus dones imaginativos para idealizar a su amado y viceversa, ¿qué personajes ficticios crean la una del otro? ¿Con qué nuevos nombres se bautizan?
23. El personaje femenino principal aprende varias lenguas extranjeras y las incorpora a la correspondencia que establece con su amado. ¿Qué lenguas eran? ¿De qué escritores extranjeros e ilustres se habla?
24. ¿Qué logra Galdós haciendo desaparecer la voz narradora en los capítulos donde únicamente aparecen las cartas? Ve más allá, ¿hay alguna fusión de géneros literarios? Mira este fragmento de *Tristana* (1892) y otro de *Tormento* (1884), otra obra galdosiana.

#### **Fragmento de *Tristana* de Pérez Galdós:**

Miércoles.

«Maestro y señor, mis dolores me llevan a ti, como me llevarían mis alegrías si alguna tuviera. Dolor y gozo son un mismo impulso para volar... cuando se tienen alas. En medio de las desgracias con que me aflige, Dios me hace el inmenso bien de concederme tu amor. ¿Qué importa el dolor físico? Nada. Lo soportaré con resignación, siempre que tú... no me duelas. ¡Y no me digan que estás lejos! Yo te traigo a mi lado, te siento junto a mí, y te veo y te toco; tengo bastante poder de imaginación para suprimir la distancia y contraer el tiempo conforme se me antoja».

Jueves.

«Aunque no me lo digas, sé que eres como debes ser. Lo siento en mí. Tu inteligencia sin par, tugenio artístico, lanzan sus chispazos dentro de mi propio cerebro. Tu sentimiento elevadísimo del bien, en mi propio corazón parece que ha hecho su nido... ¡Ay, para que veas la virtud del espíritu! Cuando pienso mucho en ti, se me quita el dolor. Eres mi medicina, o al menos un anestésico que mi doctor no entiende. ¡Si vieras...! Miquis se pasma de mi serenidad. Sabe que te adoro; pero no conoce lo que

vales, ni que eres el pedacito más selecto de la divinidad. Si lo supiera, sería parco en recetar calmantes, menos activos que la idea de ti... He metido en un puño el dolor, porque necesitaba reposo para escribirte. Con mi fuerza de voluntad, que es enorme, y con el poder del pensamiento, consigo algunas treguas. Llévase el Demonio la pierna. Que me la corten. Para nada la necesito. Tan espiritualmente amaré con una pierna, como con dos... como sin ninguna».

### **Fragmento de *Tormento* de Pérez Galdós:**

IDO DEL SAGRARIO: ¡Moneda! Toda la que quiero. 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. Ábrola con cuidado, y ¿qué crearás que hallo? Un manuscrito. Leo y ¿qué es?, una historia tiernísima, un libro de memorias, un diario. Porque o se tiene chispa o no se tiene... Puestos los dos en el telar, ya llevamos catorce repartos, y la cosa no acabará hasta que el editor nos diga: «¡ras, a cortar!».

(*Apurando la copa de coñac*) Francamente, este licor da la vida.

ARISTO: (*Mirando el reloj del café*) Es un poco tarde, y aunque mi amo es muy bueno, no quiero que me riña por entretenerme cuando llevo un recado.

25. ¿En qué momento la joven choca con la realidad y el Ideal? ¿Cuándo la ficción queda derribada?
26. ¿Qué supone la amputación para las aspiraciones vitales de Tristana? ¿A qué circunstancias la conducirá finalmente?
27. ¿En qué se refugia Tristana tras la intervención? En relación a la opinión del principio, ¿no viene a ser esto contradictorio?
28. ¿Cuál es la actitud de Horacio al término de la obra? ¿Lucha por el amor de su vida o huye? A este respecto, ¿con qué personaje masculino te quedarías? ¿Quién te parece el más justo y coherente?
29. ¿Consideras que la lucha por alcanzar la libertad honrada de Tristana finaliza con su amputación? ¿Cómo te imaginas su vida posterior?
30. Teniendo en cuenta los sucesos que marcan la novela, ¿te parece un buen desenlace? Te propongo que elabores uno distinto, ¿qué final darías al texto?
31. Al igual que la muchacha se conforma con la vida que tiene, ¿crees que *don Lepe* acaba sumiso a las intenciones de su *hija amada*?
32. ¿A quiénes tuvo que recurrir Garrido para hacer frente a su penosa situación económica? ¿Qué pariente lo convenció para desposarse?

## **2) COMENTARIOS DE TEXTO**

## Opción A

-¡Ay, no, señorita, no pensaba tal cosa! -replicó la doméstica prontamente-. Siempre se encuentran unos pantalones para todo, inclusive para casarse. Yo me casé una vez, y no me pesó; pero no volveré por agua a la fuente de la Vicaría. Libertad, tiene razón la señorita, libertad, aunque esta palabra no suena bien en boca de mujeres. ¿Sabe la señorita cómo llaman a las que sacan los pies del plato? Pues las llaman, por buen nombre, libres. De consiguiente, si ha de haber un poco de reputación, es preciso que haya dos pocos de esclavitud. Si tuviéramos oficios y carreras las mujeres, como los tienen esos bergantes de hombres, anda con Dios. Pero, fíjese, sólo tres carreras pueden seguir las que visten faldas: o casarse, que carrera es, o el teatro... vamos, ser cómica, que es buen modo de vivir, o... no quiero nombrar lo otro. Figúreselo.

-Pues mira tú, de esas tres carreras, únicas de la mujer, la primera me agrada poco; la tercera menos, la de enmedio la seguiría yo si tuviera facultades; pero me parece que no las tengo... Ya sé, ya sé que es difícil eso de ser libre... y honrada. ¿Y de qué vive una mujer no poseyendo rentas? Si nos hicieran médicas, abogadas, siquiera boticarias o escribanas, ya que no ministras y senadoras, vamos, podríamos... Pero cosiendo, cosiendo... Calcula las puntadas que hay que dar para mantener una casa... Cuando pienso lo que será de mí, me dan ganas de llorar. ¡Ay, pues si yo sirviera para monja, ya estaba pidiendo plaza en cualquier convento! Pero no valgo, no, para encerronas de toda la vida. Yo quiero vivir, ver mundo y enterarme de por qué y para qué nos han traído a esta tierra en que estamos. Yo quiero vivir y ser libre... Di otra cosa: ¿y no puede una ser pintora, y ganarse el pan pintando cuadros bonitos? Los cuadros valen muy caros. Por uno que sólo tenía unas montañas allá lejos, con cuatro árboles secos más acá, y en primer término un charco y dos patitos, dio mi papá mil pesetas. Con que ya ves. ¿Y no podría una mujer meterse a escritora y hacer comedias... libros de rezo o siquiera fábulas, Señor? Pues a mí me parece que esto es fácil. Puedes creerme que estas noches últimas, desvelada y no sabiendo cómo entretener el tiempo, he inventado no sé cuántos dramas de los que hacen llorar y piezas de las que hacen reír, y novelas de muchísimo enredo y pasiones tremendas y qué se yo. Lo malo es que no sé escribir... quiero decir, con buena letra; cometo la mar de faltas de Gramática y hasta de Ortografía. Pero ideas, lo que llamamos ideas, creo que no me faltan (cap. V, pp. 68-69).

## Opción B

El efecto que estas deshilvanadas y sutiles razones hacían en Horacio, fácilmente se comprenderá. Viose convertido en ser ideal, y a cada carta que recibía entrábanle dudas acerca de su propia personalidad, llegando al extremo increíble de preguntarse si era él como era, o como lo pintaba con su indómita pluma la visionaria niña de D. Lepe. Pero su inquietud y confusión no le impidieron ver el peligro tras ellas oculto, y empezó a creer que Paquita de Rímini más padecía de la cabeza que de las extremidades. Asaltado de ideas pesimistas, y lleno de zozobra y cavilaciones, resolvió marchar a Madrid, y ya tenía dispuesto todo para el viaje, a últimos de febrero, cuando un repentino ataque de hemoptisis de doña Trinidad le encadenó a Villajoyosa en tan mala ocasión.

En los mismos días de esta ocurrencia pasaban en Madrid y en la casa de D. Lope cosas de extraordinaria gravedad, que deben ser puntualmente referidas. Tristana empeoró tanto, que nada pudo su fuerza de voluntad contra el dolor intensísimo, acompañado de fiebre, vómitos y malestar general. Desesperado y aturdido, sin la presencia de ánimo que requería el caso, D. Lope creía conjurar el peligro clamando al Cielo, ya con acento de piedad, ya con amenazas y blasfemias. Su irreflexivo temor le hacía ver la salvación de la enferma en los cambios de tratamiento: despedido Miquis, hubo de llamarle otra vez, porque su sucesor era de los que todo lo curan con sanguijuelas, y esta medicación, si al principio determinó algún alivio, luego aniquiló las cortas fuerzas de la paciente.

Alegrose Tristana de la vuelta de Miquis, porque le inspiraba simpatía y confianza, levantándole el espíritu con el poder terapéutico de su afabilidad. Los calmantes enérgicos le devolvieron por algunas horas cada día la virtud preciosa de consolarse con su propia imaginación, de olvidar el peligro, pensando en bienes imaginarios y en glorias remotísimas. Aprovechó los momentos de sedación para escribir algunas cartas breves, compendiosas, que el mismo D. Lope, sin hacer ya misterio de su indulgencia, se encargaba de echar al correo. «Basta de tapujos, niña mía -le dijo con alardes de confianza paterna-. Para mí no hay secretos. Y si tus cartitas te consuelan, yo no te riño, ni me opongo a que las escribas. Nadie te comprende como yo, y el mismo que tiene la dicha de leer tus garabatos no está a la altura de ellos, ni merece tanto honor. En fin, ya te irás convenciendo... Entre tanto, muñeca de mi vida, escribe todo lo que quieras, y si algún día no tuvieras ganas de manejar la pluma, díctame, y seré tu secretario. Ya ves la importancia que doy a ese juego infantil... ¡Cosas de chiquillos, que comprendo

perfectamente, porque yo también he tenido veinte años, yo también he sido tonto, y a cuanta niña me caía por delante la llamaba mi bello ideal, y le ofrecía mi blanquísima mano...! Terminaba estas bromas con una risita no muy sincera, que inútilmente quería comunicar a Tristana, y al fin él solo reía sus propios chistes, disimulando la terrible procesión que por dentro le andaba (cap. XXII, pp. 194-196).

### **3) VALORACIÓN CRÍTICA**



## 2. EVALUACIÓN DE LAS LECTURAS VOLUNTARIAS Y DE AMPLIACIÓN

El profesor de Lengua y Literatura tiene la obligación de incentivar el gusto y el placer por la lectura. En este sentido, aparte de promover un canon obligatorio, los docentes se han de mostrar flexibles a la hora de recibir sugerencias de parte de los alumnos en relación a otras lecturas. En cualquier caso, proponemos como lectura voluntaria vinculada al temario de la narrativa realista *La tribuna* (1882) de Emilia Pardo Bazán.

### 2.1. ENTREGA DE UN RESUMEN CREATIVO POR CAPÍTULOS

**Esta tarea consistirá en hacer entrega de una síntesis por capítulos particular, que no sea un resumen desarrollado sino más simbólico, significativo para cada estudiante. Por tanto, cada episodio podría ir acompañado de palabras claves que hagan referencia a los personajes, a la acción y los espacios involucrados; también podrían complementar esta tarea creativa con ilustraciones de cualquier índole, reflexiones e incluso podrían elaborar un cómic de varios episodios.**

**Eje didáctico:** el ejercicio supone que el alumnado haga uso de la síntesis de un modo original. Por si fuera poco, nuestra intención es que los alumnos desarrollen sus habilidades y capacidades creativas, simbólicas, artísticas al mismo tiempo que demuestran haber hecho una reflexión meditada en cada episodio.

### 2.2. ENTREVISTA ORAL PARA LA COMPRENSIÓN LECTORA

**Se realizará una entrevista individual a los estudiantes con, al menos, cinco cuestiones comprobando que han comprendido el texto. Además, es una manera de ejercitar la expresión y comprensión escrita y la comprensión y expresión oral. La batería de preguntas que tendría el profesor por delante a la hora de realizar esta actividad constaría de las preguntas que recogemos abajo:**

**Eje didáctico:** esta actividad procura examinar al alumnado de una forma personal e individual en relación al texto que han leído voluntariamente.

Aplica el guion de pautas para hacer un comentario de un texto literario narrativo con el fin de utilizarlo con uno de los fragmentos que selecciones.

**Eje didáctico:** la elaboración del comentario de texto viene a ser un ejercicio adecuado que sirve de herramienta para que el docente valore la comprensión y expresión escrita y las aptitudes que posee el alumno a la hora de analizar técnicamente una composición literaria.

#### **2.4. LECTURA DRAMATIZADA/TEATRALIZACIÓN EN CLASE**

**Escoge un episodio o un fragmento y léelo o teatralízalo en clase de forma individual o en grupo, como veas oportuno. Es necesario que los compañeros que intervengan contigo hayan hecho la lectura voluntaria también.**

**Eje didáctico:** la teatralización y la lectura dramatizada en clase favorecen la adquisición de habilidades para expresar emociones y experiencias en público en los estudiantes. En esta misma línea, se trata de animar a los demás compañeros a que participen en las actividades que tienen que ver con las lecturas voluntarias.

#### **2.5. DEBATE EN CLASE**

**Selecciona un elemento de la novela que te resulte interesante, como puede ser un tema, un personaje o un hecho que sea objeto de debate en clase. Prepara una lluvia de ideas y haz varias preguntas sobre el asunto que hayas escogido para animar a tus compañeros a participar en la actividad. ¡Adelante!**

**Eje didáctico:** es interesante proponer el debate como una herramienta de enseñanza y aprendizaje en la Educación Secundaria Obligatoria. Esta labor hace posible que el alumnado maneje en la discusión o diatriba, la argumentación, la planificación, preparación y evaluación a la hora de producir textos orales.

## 2.6. TALLER DE ESCRITURA CREATIVA

**A partir del desenlace que han leído en la obra, los alumnos podrían redactar un final distinto o una secuela del texto (a modo de relato corto) y compartirlo con el resto de sus compañeros.**

**Eje didáctico:** la escritura creativa fomenta la imaginación, la sensibilidad, la empatía y el cuidado en la expresión sintáctica y léxica en los estudiantes. Aparte de la escritura periodística y académica, sería un gran mérito que consiguieran componer textos literarios y artísticos e incluso crearan o empezaran a buscar un estilo literario propio.

## 2.7. VALORACIÓN CRÍTICA EXPUESTA EN CLASE

**Haz una valoración crítica de la lectura de la novela, apoyándote en las características que marcan a los personajes y cada uno de los sucesos que acontecen.**

**Eje didáctico:** la valoración crítica permite al docente conocer las habilidades del alumno para hacer una interpretación más íntima, personal del texto.

**EVALUACIÓN DE LA LECTURA VOLUNTARIA *LA TRIBUNA DE*  
EMILIA PARDO BAZÁN**

**1. ENTREGA DE UN RESUMEN CREATIVO POR CAPÍTULOS**

**2. ENTREVISTA ORAL PARA LA COMPRENSIÓN LECTORA**

1. ¿Por qué se titula esta novela *La tribuna*? ¿Quién es? ¿A qué se debía ese mote?
2. En cuanto al «Prólogo», ¿qué te parece este párrafo? Léelo. ¿Estaba también presente en *Tristana* el realismo en el habla de los personajes? ¿Cómo lo sabes?

En abono de *La tribuna* quiero añadir que los maestros Galdós y Pereda abrieron camino a la licencia que me tomo de hacer hablar a mis personajes como realmente se habla en la región de donde los saqué. Pérez Galdós, admitiendo en su *Desheredada* el lenguaje de los barrios bajos; Pereda, sentenciando a muerte a las zagalejas de porcelana y a los pastorcillos de égloga, señalaron rumbos de los cuales no es permitido apartarse ya. Y si yo debiese a Dios las facultades de alguno de los ilustres narradores cuyo ejemplo invoco, ¡cuánto gozarías, oh lector discreto, al dejar los trillados caminos de la retórica novelesca diaria para beber en el vivo manantial de las expresiones populares, incorrectas y desaliñadas, pero frescas, enérgicas y donosas!

3. ¿De qué manera se comportan los progenitores de Amparo con la joven? ¿Son exigentes? ¿Y qué podrían destacarme acerca del matrimonio? Describe a cada uno y luego céntrate en la relación entre ambos.
4. ¿Era rentable el oficio de barquillero? ¿Cómo quedó tullida su madre? ¿Qué es lo que echaba más en falta de su vida anterior?
5. ¿Cómo la novela nos retrata a Amparo como un personaje de la calle? ¿Qué edad tiene (más o menos)? ¿Te parece joven para las aventuras que vive o consideras que en aquella época se crecía (socialmente) mucho antes?
6. Borrén y Baltasar pertenecen a otra clase social en comparación con los Rosendo. ¿Eso se tenía en cuenta cuando las personas se dedicaban a pasear por las Filas? ¿O se mezclaban? ¿Qué puede sugerir Pardo Bazán con este comportamiento?
7. ¿Qué provoca que *La tribuna* se incorpore a trabajar en la Fábrica de Tabaco, como su madre? ¿Quién la recomienda?
8. ¿Se integra bien Amparo en la Fábrica de Tabaco o da problemas desde el primer instante? ¿Hace amigas? ¿Quiénes eran? ¿Podrías dar detalles sobre ella? ¿Eres

- capaz de decirme quién era su gran confidente en lo que se refería a la relación con Baltasar?
9. ¿Quién es Chinto? ¿De dónde procede? ¿Sentiste en algún pasaje compasión ante el maltrato que padece de parte del resto de actantes de la historia?
  10. ¿Cuál es el motivo por el que Amparo detestaba tanto a Chinto? ¿Contrae matrimonio finalmente con él?
  11. ¿De qué muere el de Rosendo, el barquillero? ¿Cómo se las ingenian para seguir adelante las damas de la casa?
  12. ¿Qué ambiente hay en la fábrica cuando las obreras juzgaban próxima la República Federal? ¿En qué consistía esa forma de gobierno?
  13. ¿Recuerdas qué ofertas ofrecía la Unión del Norte y la Federal para convencer a las mujeres que eran madres?
  14. ¿Chinto llega a rebelarse en contra de Amparo ante sus continuos desprecios?
  15. ¿Cuándo se reconcilia la de Rosendo con Chinto? ¿Dónde trabaja después aquel?
  16. El sueño de la Federal fracasa en la segunda mitad de la novela, ya que los monárquicos españoles quisieron coronar a un extranjero: Amadeo I de Saboya. ¿Cómo reaccionaron las cigarreras ante esta situación?
  17. ¿Qué da lugar a que Baltasar se lance con valentía a conquistar a Amparo? ¿De dónde regresa? ¿Cómo comienza el idilio entre los dos?
  18. ¿Por qué Baltasar va distanciándose cada vez más de Amparo? ¿A qué teme? ¿Qué impresión te dio la pareja que hacen Borrén y Ana *la Comadreja*?
  19. ¿Quiénes son las de García? ¿Qué tienen que ver con Amparo?
  20. ¿Cuál es la causa por la que Baltasar resuelve alejarse de las de García y se refugia en Amparo?
  21. Baltasar pasa la primavera y el verano con Amparo. Se reúnen, sobre todo, los días festivos. ¿Le promete casarse con ella? ¿Lo hace de corazón? Veamos el fragmento. Léelo en voz alta.
- Usted... quiere comprometerme... quiere conducirse como se conducen los demás con las muchachas de mi esfera.
- No por cierto, hija; ¿de dónde lo infieres? No pienses tan mal de mí.
- Mire usted que yo bien sé lo que pasa por el mundo... mucho de hablar, y de hablar, pero después...
- Baltasar cogió una mano que trascendía a fresas.

-Mi honor, don Baltasar, es como el de cualquiera, ¿sabe usted? Soy una hija del pueblo;pero tengo mi altivez... por lo mismo... Conque... ya puede usted comprenderme. La sociedad se opone a que usted me dé la mano de esposo.

-¿Y por qué? -preguntó con soberano desparpajo el oficial.

-¿Y por qué? -repitió la vanidad en el fondo del alma de La tribuna.

-No sería yo el primero, ni el segundo, que se casase con... Hoy no hay clases...

-¿Y su familia... su familia... piensa usted que no se desdeñarían de una hija del pueblo?

-¡Bah!... ¿qué nos importa eso? Mi familia es una cosa, yo soy otra -repuso Baltasar impaciente.

-¿Me promete usted casarse conmigo? -murmuró la inocentona de la oradora política.

-¡Sí, vida mía! -exclamó él sin fijarse casi en lo que le preguntaban, pues estaba resuelto a decir amén a todo.

Pero Amparo retrocedió.

-¡No, no! -balbució trémula y espantada-. No basta hablar así... ¿me lo jura usted?

Baltasar era joven aún y no tenía temple de seductor de oficio. Vaciló; pero fue obra de un instante: carraspeó para afianzar la voz y exhaló un:

-Lo juro.

Hubo un momento de silencio en que sólo se escuchó el delgado silbo del aire cruzando las copas de los olmos del camino y el lejano quejido del mar.

-¿Por el alma de su madre?, ¿por su condenación eterna? Baltasar, con ahogada voz, articuló el perjurio.

-¿Delante de la cara de Dios? -prosiguió Amparo ansiosa.

De nuevo vaciló Baltasar un minuto. No era creyente macizo y fervoroso como Amparo, pero tampoco ateo persuadido; y sacudió sus labios ligero temblor al proferir la horrible blasfemia. Una cabeza pesada, cubierta de pelo copioso y rizo, descansaba ya sobre su pecho, y el balsámico olor de tabaco que impregnaba a La tribuna le envolvía. Disipáronse sus escrúpulos y reiteró los juramentos y las promesas más solemnes.

Iba acabando de cerrar la noche, y un cuarto de amorosa luna hendía como un alfanje de plata los acumulados nubarrones. Por el camino real, mudo y sombrío, no pasaba nadie (cap. XXI, pp. 223-224).

22. La muchacha encabeza un motín en la fábrica (capítulo XXXIV). ¿Cómo terminó esa especie de huelga de cigarreras? ¿Sucumbió por el miedo? ¿Contó Amparo con la colaboración de sus dos mejores amigas?

23. ¿Cómo finaliza la obra? ¿Termina Amparo deshonorada?

24. Durante el idilio amoroso, Amparo es vista y tratada como un objeto (sexual) por el oficial de infantería, Baltasar de Sobrado. ¿Crees que el texto de abajo ejemplifica bien esta cosificación? Justifica tu respuesta.

Había llegado Baltasar al mayor número de pulsaciones que determinaba en él la calentura amorosa. Su pasión, ni tierna, ni delicada, ni comedida, pero imperiosa y dominante, podía definirse gráfica y simbólicamente llamándola apetito de fumador que a toda costa aspira a fumar el más codiciado cigarro que jamás se produjo, no ya en la Fábrica de Marinada, sino en todas las de la Península. Amparo, con su garganta tornátil gallardamente puesta sobre los redondos hombros, con los tonos de ámbar de su satinada, morena y suave tez, parecíale a Baltasar un puro aromático y exquisito, elaborado con singular esmero, que estaba diciendo: «Fumadme» (cap. XXVII, p. 198).

25. En el capítulo XXII tiene lugar la celebración del Carnaval en la fábrica de Tabaco. ¿Cómo se comportan las operarias? ¿De qué se disfrazan? ¿Qué sugiere el hecho de que aquellas mujeres se vistiesen de hombres y se satirizasen distintos colectivos (grumetes, estudiantes, señoritos, etc.)?
26. Como lector de la obra, ¿te cogió por sorpresa el embarazo de Amparo?
27. Conforme el republicanismo se intensifica en las cigarrerías, aumenta también su devoción católica. ¿Qué tienen en contra de los protestantes? ¿Cuál fue la primera hazaña de la protagonista en relación a este conflicto religioso?
28. Una de las trabajadoras de la Fábrica, Rita de Riberilla, robó tabaco para su marido. ¿Recuerdas por qué lo hacía? ¿La apoyaron sus compañeras? Lee el fragmento de este pasaje que he recopilado. ¿Cómo lo interpretas? Al parecer, se hace un análisis bastante riguroso, no solo una mera representación de la realidad social de las trabajadoras.
29. En varios momentos de la obra *La tribuna* es igualada a otros grandes símbolos femeninos revolucionarios, como fueron la figura de Mariana Pineda («y quién sabe si andando los tiempos no figuraría su retrato al lado del de Mariana Pineda en los cuadros que representan a los mártires de la libertad...»), [cap. XVII, p.148]) o incluso la identifican con la Libertad encarnada en una mujer de pueblo («Y el patriarca, a su vez, creía ver en aquella buena moza el viviente símbolo del pueblo joven. Ambos formularon en sus adentros el pensamiento de simpatía que les asaltaba», [cap. XVIII, p. 152]). ¿Por qué? ¿Resultaba en aquella época tan

novedoso que las mujeres trabajasen y que las mujeres se pronunciaran en temas políticos?

30. ¿Te parece que la obra queda con un final abierto? ¿Cómo imaginas que continúan los personajes? En otro texto posterior, *Memorias de un solterón* (1911) de la misma autora, el hijo de Amparo logra por fin que su madre se despose con Baltasar Sobrado, un militar ya retirado. Han pasado muchos años desde la trama que se narra en esta novela.
31. Al igual que otros topónimos ficticios en los que se ubican otras novelas realistas, como son Orbijosa (*Doña Perfecta* de Galdós) o Vetusta (*La Regenta* de Clarín), Pardo Bazán crea uno para esta composición. ¿Cómo se llama? ¿Qué ciudad comentamos en clase que representaba? ¿Puedes hacer referencia a los elementos principales que forman parte del plano urbano de Marineda?
32. *La tribuna* fue una novela significativa en su época porque abordó la cuestión femenina en tres vertientes... ¿Cuáles son? ¿En qué se diferencia con la novela galdosiana *Tristana*? Piensa tu respuesta y apóyate en cómo evolucionan las protagonistas a lo largo de los textos susodichos.
33. La obra presente apareció en el mismo año en que Pardo Bazán publicaba *La cuestión palpitante* (1882), que venían a ser un conjunto de artículos donde manifestaba su opinión acerca de los cambios estéticos que se estaban dando en favor del Naturalismo, junto a otras nociones artísticas y literarias. A continuación, vas a leer un fragmento y me vas a referir qué elementos son propios del Realismo-Naturalismo.

Lo más característico del barrio eran los chiquillos. De cada casucha baja y roma, al lucirel sol en el horizonte, salía una tribu, una pollada, un hormiguero de ángeles, entre uno y doce años, que daba gloria. De ellos los había patizambos, que corrían como asustados palmípedos; de ellos, derechos de piernas y ágiles como micos o ardillas; de ellos, bonitos como querubines, y de ellos, horribles y encogidos como los fetos que se conservan en aguardiente. Unos daban indicios de no sonarse los mocos en toda su vida, y otros se oreaban sin reparo, teniendo frescas aún las pústulas de la viruela o las ronchas del sarampión; a algunos, al través de la capa de suciedad y polvo que les afeaba el semblante, se les traslucía el carmín de la manzana y el brillo de la salud; otros ostentaban desgreñadas cabelleras, que si ahora eran zaleas o ruedos, hubieran sido suaves bucles cuando los peinaran las cariñosas manos de una madre. No era menos curiosa la indumentaria de esta pillería que sus figuras. Veíanse allí gabanes aprovechados de un hermano mayor, y tan desmesuradamente largos, que el talle besaba las corvas y los faldones barrían el piso, si ya un tijeretazo oportuno no los había suprimido; en cambio, no faltaba pantalón tan corto,



que, no logrando encubrir la rodilla, arregazaba impúdicamente descubriendo medio muslo. Zapatos, pocos, y esos muy estropeados y risueños, abiertos de boca y endebillos de suela; ropa blanca, reducida a un jirón, porque, ¿quién les pone cosa sana para que luego se revuelquen en la carretera, y se den de mojicones todo el santo día, y se cojan a la zaga de todos los carruajes, gritando: «¡Tralla, tralla!»? (cap. XXX, p. 212).

34. ¿Por qué crees que algunos críticos de la historia de la literatura han calificado e interpretado la obra que has leído como «historia de la pobreza»?
35. Teniendo en cuenta la presentación que hizo el profesor en clase acerca de Emilia Pardo Bazán y su producción literaria, ¿te ha sorprendido la novela? ¿Te esperabas lo que iba a contar?
36. Como habrás podido comprobar, Unamuno no fue el creador de la *intrahistoria*. Pérez Galdós y Pardo Bazán manejaron con absoluta soltura ese procedimiento literario. ¿Estimas acertado interpretar la novela como una metáfora del parto de la I República Española (1873-1874)? Y si el bebé que nace es hijo de Amparo y Baltasar, es hijo del pueblo de clase baja y de clase alta, ¿concebía, entonces, la autora la República Federal como hija de todo el pueblo español? Lee los últimos dos episodios en voz alta y justificame tu respuesta.
37. Por tanto, atendiendo a la cuestión femenina y las convulsiones socio-políticas en España, ¿podríamos catalogar la obra como una novela comprometida? ¿Por qué?

### 3. COMENTARIO DE TEXTO

#### Opción A

Y al decir así, señalaba el teniente al corro de los grumetes. Mientras los paisanos punteaban y repicaban un paso de baile regional, los grumetillos habían elegido el *zapateado*, donde la viveza del meridional bolero se une al vigor muscular que requieren las danzas del Norte. Bien ajena que la viese ningún profano, puesta la mano en la cadera, echada atrás la cabeza, alzando de tiempo en tiempo el brazo para retirar la gorrilla que se le venía a la frente, Amparo bailaba. Bailaba con la ingenuidad, con el desinterés, con la casta desenvoltura que distingue a las mujeres cuando saben que no las ve varón alguno, ni hay quien pueda interpretar malignamente sus pasos y movimientos. Ninguna valla de pudor verdadero o falso se oponía a que se balancease su cuerpo siguiendo el ritmo de la danza, dibujando una línea serpentina desde el talón hasta el

cuello. Su boca, abierta para respirar ansiosamente, dejaba ver la limpia y firme dentadura, la rosada sombra del paladar y de la lengua; su impaciente y rebelde cabello se salía a mechones de la gorra, como revelación traidora del sexo a que pertenecía el lindo grumete, si ya la suave comba del alto seno y las fugitivas curvas del elegante torso no lo denunciaban asaz. Tan pronto, describiendo un círculo, hería con el pie la tierra, como, sin moverse de un sitio, *zapateaba* de plano, mientras sus brazos, armados de castañuelas, se agitaban en el aire, bajaban y subían a modo de alas de ave cautiva que prueba a levantar el vuelo (cap. XXII, p. 174).

### Opción B

Entre tanto, Amparo disfrutaba viendo la rabia de sus rivales en la Fábrica, la sonrisilla de Ana, las indirectas, los codazos, la atmósfera de curiosidad que se condensaba en torno de su persona, llegando a tanto su desvanecimiento, que se hacía a sí propia regalos misteriosos para que creyese la gente que procedían de Sobrado; se prendía en el pecho ramilletes de flores, y hasta llegó a adquirir una sortija de plata con un corazón de esmalte azul, por el retegustazo de que pensasen ser fineza de Baltasar. Cuando le preguntaban si era cierto que se casaba con un señorito, sonreía, se hacía la enojada como de chanza, y fingía mirar disimuladamente la sortija... ¡Casarse! ¿Y por qué no? ¿No éramos todos iguales desde la revolución acá? ¿No era soberano el pueblo? Y las ideas igualitarias volvían en tropel a dominarla y a lisonjear sus deseos. Pues si se había hecho la revolución y la Unión del Norte, y todo, sería para que tuviésemos igualdad, que si no, bien pudieron las cosas quedarse como estaban... Lo malo era que nos mandase ese rey italiano, ese Macarronini, que daba al traste con la libertad... Pero iba a caer, y ya no cabía duda, llegaba la república.

Con estos pensamientos entretenía las horas de trabajo en la Fábrica. A cada pitillo que enrollaba, al suave crujido del papel, una cándida esperanza surgía en su corazón. Cuando ella fuese señora, no había de portarse como otras altaneras, que estuvieron allí liando cigarros lo mismo que ella, y ahora, porque arrastraban seda, miraban por cima del hombro a sus amigas de ayer. ¡Quia! Ella las saludaría en la calle, cuando las viese, con afabilidad suma. Por lo que hace a recibirlas de visita... eso, según y conforme dispusiese su marido; pero, ¿qué trabajo cuesta un saludo? A Ana le había de enseñar su casa. ¡Su casa! ¡Una casa como la de Sobrado, con sillería de damasco carmesí, consola de caoba, espejo de marco dorado, piano, reloj de sobremesa y tantas bujías encendidas! Y Amparo,

cerrando los ojos, creía sentir en el rostro el frío cierzo de la noche de Reyes... Cuando entraba descalza en el portal de Sobrado a cantar villancicos, ¿pensó que se enamorase nunca de ella Baltasar? Pues así como había sucedido esto, *lo otro...*

No obstante, dentro de la Fábrica misma hubo escépticas que auguraron mal de los enredos en que se metía Amparo. ¡Casarse, casarse! Pronto se dice; pero del dicho al hecho... ¿Regalos? ¡Vaya unos regalos para un hijo de Sobrado! ¡Sortijas de plata, ramos de a dos cuartos! ¡Bah, bah! Ya se sabía en lo que paraban ciertas cosas. Aunque sordos, estos rumores no fueron tan disimulados que no llegasen a la interesada, y unidos a otras pequeñeces que ella observaba también, empezaron a clavarle en el alma el dardo de los más crueles recelos. Baltasar enfriaba a ojos vistas: a cada paso mostraba más cautela, adoptaba mayores precauciones, descubría más su carácter previsor y el interés de esconder su trato con la muchacha como se oculta una enfermedad humillante. Mostrábase aún tierno y apasionado en las entrevistas; pero se negaba obstinadamente a acompañar a Amparo dos pasos más allá de la puerta (cap. XXXII, pp. 227-228).

#### **4. LECTURA DRAMATIZADA/TEATRALIZACIÓN EN CLASE**

#### **5. DEBATE EN CLASE**

¿Cómo ves la evolución de la protagonista o te hubiera gustado un recorrido personal diferente? ¿En verdad, habría sido Baltasar el amor de su vida? ¿Qué le podría faltar a la novela? ¿Qué otras cuestiones femeninas podrían haberse tenido en cuenta?

#### **6. TALLER DE ESCRITURA CREATIVA**

#### **7. VALORACIÓN CRÍTICA EXPUESTA EN CLASE**

**EVALUACIÓN DE LA LECTURA DE AMPLIACIÓN DE LA NOVELA**  
**DOÑA PERFECTA DE BENITO PÉREZ GALDÓS**

**1. ENTREGA DE UN RESUMEN CREATIVO POR CAPÍTULOS**

**2. ENTREVISTA ORAL PARA LA COMPRENSIÓN LECTORA**

1. Galdós titula muchas de sus novelas, como lo hizo con *Tristana* (nuestra lectura obligatoria), con el nombre de sus protagonistas femeninas. ¿Por qué, en este caso, la obra lleva por título *Doña Perfecta*? Describe el personaje detalladamente, recuerda algunos pasajes en los que te impactara su actitud y opina sobre ello.
2. ¿A qué pueblo llega Pepe Rey? ¿Recuerdas de dónde viene? ¿Con qué propósito viaja a Orbajosa? ¿Dónde se ubica el pueblo geográficamente? Entonces, ¿es un pueblo ficticio?
3. ¿Cuál era el origen del nombre Orbajosa? ¿Qué impresiones tiene el personaje del paisaje cuando va de camino al pueblo de su madre y ahora de su tía doña Perfecta? ¿Por qué le resultan irónicos los nombres de algunos espacios? Dime algún ejemplo. ¿Ocurre lo mismo con Villahorrenda o es una excepción?
4. ¿Qué crees que simbolizan las campanadas de la iglesia-catedral cuando se produce la entrada de Pepe Rey en pueblo de los orbajosenses?
5. Descríbeme a Pepe Rey. ¿Cómo evoluciona? ¿Qué opinas sobre las decisiones que toma al final de la novela? ¿Te parece acertado su desenlace? ¿Cómo actuarías tú en una situación similar?
6. ¿Cómo es la recepción de Pepe Rey en casa de doña Perfecta? ¿Cómo fue el almuerzo en compañía de don Inocencio?
7. De pronto, se presenta a la comida un familiar lejano de don Pepe Rey, don Cayetano. ¿Quién es? ¿A qué se dedica? ¿Qué función tiene en la obra? ¿Cómo es su final? ¿Le habrías concedido más protagonismo? ¿De qué modo?
8. ¿Por qué consideras que la mentalidad de Rey choca tanto con la de los habitantes de Orbajosa? ¿A qué se deben esas tensiones?
9. Después de que Doña Perfecta riñera públicamente a su sobrino por el comportamiento que había tenido en su visita a la iglesia-catedral y sus comentarios negativos acerca de la apariencia de las imágenes sagradas, ¿siguió

existiendo complicidad entre los dos primos? ¿Hay algún hecho que lo confirmara?

10. Describe a Doña Perfecta y da tu opinión acerca de la evolución del personaje. ¿Te la esperabas de otra manera? ¿Cómo? Volverán a aparecer personajes femeninos de este talante en la literatura posterior, como en *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos o en *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Lorca.

Ved con cuánta tranquilidad se consagra a la escritura la señora doña Perfecta. Penetrad en su cuarto, apesar de lo avanzado de la hora, y la sorprenderéis en grave tarea, compartido su espíritu entre la meditación y unas largas y concienzudas cartas que traza a ratos con segura pluma y correctos perfiles. Dale de lleno en el rostro y busto y manos la luz del quinqué, cuya pantalla deja en dulce penumbra el resto de la persona y la pieza casi toda. Parece una figura luminosa evocada por la imaginación en medio de las vagas sombras del miedo.

Es extraño que hasta ahora no hayamos hecho una afirmación muy importante, y es que Doña Perfecta era hermosa, mejor dicho, era todavía hermosa, conservando en su semblante rasgos de acabada belleza. La vida del campo, la falta absoluta de presunción, el no vestirse, el no acicalarse, el odio a las modas, el desprecio de las vanidades cortesanas eran causa de que su nativa hermosura no brillase o brillase muy poco. También la desmejoraba mucho la intensa amarillez de su rostro, indicando una fuerte constitución biliosa.

Negros y rasgados los ojos, fina y delicada la nariz, ancha y despejada la frente, todo observador la consideraba como acabado tipo de la humana figura: pero había en aquellas facciones cierta expresión de dureza y soberbia que era causa de antipatía. Así como otras personas, aun siendo feas, llaman, doña Perfecta despedía. Su mirar, aun acompañado de bondadosas palabras, ponía entre ella y las personas extrañas la infranqueable distancia de un respeto receloso; mas para las de casa, es decir, para sus deudos, parciales y allegados, tenía una singular atracción. Era maestra en dominar, y nadie la igualó en el arte de hablar el lenguaje que mejor cuadraba a cada oreja (cap. XXI, pp. 389-390).

11. ¿Quién representa la modernidad? ¿Quiénes defienden la tradición? ¿Qué simboliza el tren o el ferrocarril en relación con estas nociones?
12. ¿Sabes qué era el *krausismo*? Lo hemos hablado en clase. ¿Podría ser Pepe Rey un adepto a las tesis de Krause?
13. Galdós no crea a personajes buenos y malos, hay muchos grises, matices, por lo que no hace un relato simplista, transgrede lo que hasta entonces se había hecho. Apunta en un papel cinco rasgos negativos y cinco rasgos positivos del

protagonista, haz lo mismo con el personaje del Penitenciario. ¿Por qué has escrito esos rasgos? Justifícalo. ¿Qué función desempeña el clérigo? ¿Lo consideras una buena persona? Si comete errores en la novela, ¿se redime en algún momento de ellos? ¿Cómo acaba?

14. ¿Qué sintió cuando vio por primera vez a Rosarito? ¿Se corresponden los dos? ¿Cuáles son las preocupaciones que atormentan a la joven en lo referente a su futuro esposo?
15. ¿Por qué Doña Perfecta no quiere que Pepe Rey vea a Rosario? ¿Qué pretende? ¿Quién crees que ha convencido a su tía para impedir el matrimonio que había concertado con su padre, don Juan Rey?
16. ¿Quién es *Caballuco*? ¿Qué función desempeña en la obra? ¿Qué relación tiene con las Troya? ¿Cuál es su recorrido a lo largo de la novela?
17. ¿Cómo va a parar Pepe Rey a casa de las hermanas Troya? ¿Quiénes son? ¿A qué se dedican estas jóvenes? ¿Cuál es la opinión que tiene la gente de ellas?
18. Durante la supuesta enfermedad, Rosario no sale de su habitación. No obstante, en una ocasión experimenta un sueño visionario en que ve a don Inocencio y Caballuco reunidos junto a su tío en el salón. Las figuras están deformadas y poseen un aspecto bastante grotesco. ¿Qué sensación tuviste cuando leíste ese fragmento? ¿Qué podría representar los elementos deformados en el personaje del religioso y el dragón en Caballuco? Razona tu respuesta a partir de este fragmento.

Acercábase después a la puerta-vidriera del comedor, y miraba con cautela a cierta distancia, temiendo que la vieran los de dentro. A la luz de la lámpara del comedor veía a su madre de espaldas. El Penitenciario estaba a la derecha y su perfil se descomponía de un modo extraño; crecíale la nariz, asemejándose al pico de un ave inverosímil, y toda su figura se tornaba en una recortada sombra negra y espesa, con ángulos aquí y allí, irrisoria, escueta y delgada. Enfrente estaba Caballuco, más semejante a un dragón que a un hombre. Rosario veía sus ojos verdes, como dos grandes linternas de convexos cristales. Aquel fulgor y la imponente figura del animal le infundían miedo. El tío Licurgo y los otros tres se le presentaban como figuritas grotescas. Ella había visto en alguna parte, sin duda en los muñecos de barro de las ferias, aquel reír estúpido, aquellos semblantes toscos y aquel mirar lelo. El dragón agitaba sus brazos; que en vez de accionar, daban vueltas como aspas de molino, y revolvió los globos verdes, tan semejantes a los fanales de una farmacia, de un lado para otro. Su mirar cegaba... La conversación parecía interesante. El Penitenciario agitaba las alas. Era una presumida avecilla que quería volar y no podía. Su pico se alargaba y se retorció. Erizábansele las plumas con síntomas de furor, y después,

recogiéndose y aplacándose, escondía la pelada cabeza bajo el ala. Luego, las figurillas de barro se agitaban queriendo ser personas, y Frasquito González se empeñaba en pasar por hombre (cap. XXIV, p. 347).

19. ¿Qué acontecimiento de importancia sucede con las jovencitas que he mencionado?
20. ¿Crees que a Doña Perfecta le importa mucho su hija? ¿Y por qué motivo la dejó desmayada sobre el suelo cuando se dirigió a la huerta en busca de Pepe Rey? ¿Se preocupó en aquel momento?
21. ¿Qué ocurre finalmente en la casa de doña Perfecta? ¿Quién es el asesino? ¿Qué es lo que dicen después? ¿Culpan a alguien? ¿Habrías cambiado el final? Por ejemplo, ¿habrías incluido al padre de Pepe Rey?
22. ¿Qué tipo de narrador narra los hechos de la novela? ¿Encuentras algún parecido con la voz narrativa de *Tristana*?
23. Hay varias referencias bíblicas a lo largo del texto. ¿Sabrías mencionarme alguna?
24. Don Inocencio es un experto en la literatura latina. ¿Qué querrá el autor dar a entender con este tipo de conocimiento? ¿Es una tradición?
25. Algunos críticos opinan que esta obra se reflejan las dos Españas que se enfrentaron en un conflicto civil en 1936. ¿Crees que están en lo cierto? Justifica tu respuesta.
26. ¿Qué habrías hecho en la vida real si llegaras a un pueblo con esta mentalidad? ¿Te habrías integrado sin problemas?
27. ¿Crees que los personajes reconocen sus errores en alguna ocasión? ¿Se piden disculpas?
28. Si el *Cantar de Mio Cid* expone la envidia como el pecado nacional, Galdós advierte al lector de que el fratricidio viene a ser la pulsión criminal que subsiste en la sociedad española moderna. ¿Dónde vemos esto? ¿Quién comete el crimen? ¿Qué beneficio obtiene? ¿Hay algún ganador? ¿Es una buena forma de resolver el conflicto? ¿Por qué don Inocencio y doña Perfecta se negaban a tomar esas decisiones drásticas?
29. ¿Qué da a entender Galdós cuando permite que Jacinto y su madre abandonen el espacio rural y se marchen a Madrid? ¿Qué crees que ocurriría en un futuro con estos dos actantes?
30. ¿Piensas que Orbajosa, si fuera un pueblo real, habría cambiado con el paso del tiempo o los caciques seguirían a su mando? ¿Es un trasunto Orbajosa de la España de ayer frente a la España de hoy? ¿Hay cosas todavía que han de cambiar?

31. ¿Qué estructura propondrías para la novela basándote en los principales acontecimientos?

### 3. COMENTARIO DE TEXTO

#### Opción A

Respecto de su vasto saber, ¿qué puede decirse sino que era un verdadero prodigio? En Madrid su nombre no se pronunciaba sin respeto, y si don Cayetano residiera en la capital, no se escapara sin pertenecer, a pesar de su modestia, a todas las academias existentes y por existir. Pero él gustaba del tranquilo aislamiento, y el lugar que en el alma de otros tiene la vanidad, tenía en el suyo la pasión pura de los libros, el amor al estudio solitario y recogido sin otra ulterior mira y aliciente que los propios libros y el estudio mismo.

Había formado en Orbajosa una de las más ricas bibliotecas que en toda la redondez de España se encuentran, y dentro de ella pasaba largas horas del día y de la noche, compilando, clasificando, tomando apuntes y entresacando diversas suertes de noticias preciosísimas, o realizando quizás algún inaudito y jamás soñado trabajo, digno de tan gran cabeza.

Sus costumbres eran patriarcales; comía poco, bebía menos, y sus únicas calaveradas consistían en alguna merienda en los Alamillos en días muy sonados, y paseos diarios a un lugar llamado Mundogrande, donde a menudo eran desenterradas del fango de veinte siglos medallas romanas y pedazos de arquitrabe, extraños plintos de desconocida arquitectura y tal cual ánfora o cubicularia de inestimable precio.

Vivían D. Cayetano y doña Perfecta en una armonía tal, que la paz del Paraíso no se le igualara. Jamás riñeron. Es verdad que él no se mezclaba para nada en los asuntos de la casa, ni ella en los de la biblioteca más que para hacerla barrer y limpiar todos los sábados, respetando con religiosa admiración los libros y papeles que sobre la mesa y en diversos parajes estaban de servicio.

Después de las preguntas y respuestas propias del caso, D. Cayetano dijo:

-Ya he visto la caja. Siento mucho que no me trajeras la edición de 1527. Tendré que hacer yo mismo un viaje a Madrid... ¿Vas a estar aquí mucho tiempo? Mientras más, mejor, querido Pepe. ¡Cuánto me alegro de tenerte aquí! Entre los dos vamos a arreglar parte de mi biblioteca y a hacer un índice de escritores de la Jineta. No siempre se encuentra a mano un hombre de tanto talento como tú... Verás mi biblioteca... Podrás darte en ella buenos atracones de lectura... Todo lo que quieras... Verás maravillas, verdaderas maravillas, tesoros inapreciables, rarezas que sólo yo poseo, sólo yo... Pero, en fin, me parece que ya es hora de comer, ¿no es verdad, José? ¿No es



verdad Perfecta? ¿No es verdad Rosarito? ¿No es verdad, señor D. Inocencio?... hoy es Vd. dos veces Penitenciario: dígolo porque ¿nos acompañará Vd. a hacer penitencia?

El canónigo se inclinó y sonriendo mostraba simpáticamente su aquiescencia. La comida fue cordial, y en todos los manjares se advertía la abundancia desproporcionada de los banquetes de pueblo, realizada a costa de la variedad. Había para atracarse doble número de personas que las allí reunidas. La conversación recayó en asuntos diversos (cap. VI, p. 195).

## Opción B

En su físico, María Remedios no podía ser más insignificante. Distinguíase por una lozanía sorprendente que aminoraba en apariencia el valor numérico de sus años, y vestía siempre de luto, a pesar de que su viudez era ya cuenta muy larga.

Habían pasado cinco días desde la entrada de Caballuco en casa del Sr. Penitenciario. Principiaba la noche. Remedios entró con la lámpara encendida en el cuarto de su tío, y después de dejarla sobre la mesa, se sentó frente al anciano, que desde media tarde permanecía inmóvil y meditabundo en su sillón, cual si le hubieran clavado en él. Sus dedos sostenían la barba, arrugando la morena piel no rapada en tres días.

-¿Caballuco dijo que vendría a cenar aquí esta noche? -preguntó a su sobrina.

-Sí, señor, vendrá. En estas casas respetables es donde el pobrecito está más seguro.

-Pues yo no las tengo todas conmigo a pesar de la respetabilidad de mi casa -repuso el Penitenciario-. ¡Cómo se expone el valiente Ramos!... Y me han dicho que en Villahorrenda y su campiña hay mucha gente... qué sé yo cuánta gente... ¿Qué has oído tú?

-Que la tropa está haciendo unas barbaridades...

-¡Es milagro que esos caribes no hayan registrado mi casa! Te juro que si veo entrar uno de los de pantalón encarnado me caigo sin habla.

-¡Buenos, buenos estamos! -dijo Remedios echando en un suspiro la mitad de su alma-. No puedo apartar de mi mente la tribulación en que se encuentra la señora doña Perfecta... ¡Ay, tío!, debe usted ir allá.

-¿Allá esta noche?... Andan las tropas por las calles. Figúrate que a un soldado se le antoja... La señora está bien defendida. El otro día registraron la casa y se llevaron los seis hombres armados que allí tenía; pero después se los han devuelto. Nosotros no tenemos quien nos defienda en caso de un atropello.

-Yo he mandado a Jacinto a casa de la señora para que la acompañe un ratito. Si Caballuco viene le diremos que pase también por allá... Nadie me quita de la cabeza que alguna gran fechoría

preparan esos pillos contra nuestra amiga. ¡Pobre señora, pobre Rosarito!... Cuando uno piensa que esto podía haberse evitado con lo que propuse a doña Perfecta hace dos días...

-Querida sobrina -dijo flemáticamente el Penitenciario-, hemos hecho todo cuanto en lo humano cabía para realizar nuestro santo propósito... Ya no se puede más. Hemos fracasado, Remedios. Convéncete de ello, y no seas terca: Rosarito no puede ser la mujer de nuestro idolatrado Jacintillo. Tu sueño dorado, tu ideal dichoso que un tiempo nos pareció realizable, y al cual consagré yo las fuerzas todas de mi entendimiento, como buen tío, se ha trocado ya en una quimera, se ha disipado como el humo. Entorpecimientos graves, la maldad de un hombre, la pasión indudable de la niña y otras cosas que callo, han vuelto las cosas del revés. Íbamos venciendo y de pronto somos vencidos. ¡Ay, sobrina mía! Convéncete de una cosa. Hoy por hoy, Jacinto merece mucho más que esa niña loca (cap. XXVI, p. 366).

#### **4. LECTURA DRAMATIZADA/TEATRALIZACIÓN EN CLASE**

#### **5. DEBATE EN CLASE**

La novela ideológica o de tesis provoca debates entre los mismos personajes que forman parte de esta. ¿Podrías establecer un debate en clase sobre la historia de amor de Pepe y Rosarito? ¿Te parece mejor el personaje de Doña Perfecta o el de Don Inocencio? ¿Con quiénes de los cuatro te tomarías un café? Señala cuáles son sus puntos fuertes, sus puntos débiles y cómo evolucionan.

#### **6. TALLER DE ESCRITURA CREATIVO**

#### **7. VALORACIÓN CRÍTICA EXPUESTA EN CLASE**

## APÉNDICE 7: AUTOEVALUACIÓN

EXPOSICIÓN ORAL DE TRABAJO COOPERATIVO
--

Nombre del grupo: \_\_\_\_\_

Componentes: \_\_\_\_\_

Tema del trabajo: \_\_\_\_\_

Nota final: \_\_\_\_\_

	EXCELENTE	BUENO	REGULAR	MAL
<b>Preparación y dominio del tema</b>				
<b>Estructura y contenido</b>				
<b>Lenguaje y postura corporales</b>				
<b>Sintaxis</b>				
<b>Léxico</b>				
<b>Claridad y precisión</b>				
<b>Volumen y tono de voz</b>				

EXPOSICIÓN ORAL DE UN TRABAJO INDIVIDUAL
--

Nombre y apellidos: \_\_\_\_\_

Tema de la exposición: \_\_\_\_\_

Unidad Didáctica: \_\_\_\_\_

	EXCELENTE	BUENO	REGULAR	MAL
<b>Preparación y dominio del tema</b>				
<b>Estructura y contenido</b>				
<b>Lenguaje y postura corporales</b>				
<b>Sintaxis</b>				
<b>Léxico</b>				
<b>Claridad y precisión</b>				
<b>Volumen y tono de voz</b>				

## APÉNDICE 8: COEVALUACIÓN

EXPOSICIÓN ORAL DE TRABAJO COOPERATIVO
--

Nombre del grupo: \_\_\_\_\_

Componentes: \_\_\_\_\_

Tema del trabajo: \_\_\_\_\_

Nota final: \_\_\_\_\_

	EXCELENTE	BUENO	REGULAR	MAL
<b>Preparación y dominio del tema</b>				
<b>Estructura y contenido</b>				
<b>Lenguaje y postura corporales</b>				
<b>Sintaxis</b>				
<b>Léxico</b>				
<b>Claridad y precisión</b>				
<b>Volumen y tono de voz</b>				

EXPOSICIÓN ORAL DE UN TRABAJO INDIVIDUAL
--

Nombre y apellidos: \_\_\_\_\_

Tema de la exposición: \_\_\_\_\_

Unidad Didáctica: \_\_\_\_\_

	EXCELENTE	BUENO	REGULAR	MAL
<b>Preparación y dominio del tema</b>				
<b>Estructura y contenido</b>				
<b>Lenguaje y postura corporales</b>				
<b>Sintaxis</b>				
<b>Léxico</b>				
<b>Claridad y precisión</b>				
<b>Volumen y tono de voz</b>				

## APÉNDICE 9: OBSERVACIÓN DEL AULA Y ENCUESTAS

### A) OBSERVACIÓN EN EL AULA

Participación en clase	
Actitud y respeto	
Evolución	
Expresión y comprensión oral	
Expresión y comprensión escrita	
Entrevista	
Tipología textual	
Ortografía	
Morfo-sintaxis	
Léxico	
Pragmática	
Cuaderno de clase	
Portafolios de literatura	
Trabajo individual	
Trabajo cooperativo	
Análisis e interpretación de los textos	
Trabajo con la antología	

Actividades	
Lectura dramatizada	
Lectura obligatoria	
Lectura voluntaria	
Reseña crítica	
Cuestionario online	
TICs y redes sociales	
Tarea final	



## B) ENCUESTA DEL ALUMNADO

Especialidad y asignatura impartida: Lengua Castellana y Literatura

Curso y grupo:

Unidad didáctica:

1º. Valora las siguientes cuestiones, siendo 1= totalmente en desacuerdo, 2=en desacuerdo, 3= ni acuerdo ni desacuerdo, 4= de acuerdo, 5= totalmente de acuerdo y satisfecho.

	1	2	3	4	5
<b>El profesor explica con claridad.</b>					
<b>El profesor responde las dudas que surgen en clase.</b>					
<b>El profesor tiene en cuenta mi opinión.</b>					
<b>La temática / clases me han resultado fáciles.</b>					
<b>Mi interés con respecto a la clase al inicio era de:</b>					
<b>Mi interés con respecto a la clase al finalizar era de:</b>					
<b>El método de organización y evaluación es adecuado.</b>					
<b>He dedicado tiempo suficiente a las tareas.</b>					
<b>Considero que la evaluación es justa con respecto a mi trabajo.</b>					
<b>Considero que la clase me ha ayudado con respecto a mi proceso de aprendizaje.</b>					
<b>Los materiales proporcionados son adecuados para mi aprendizaje.</b>					
<b>El ambiente en clase facilita y promueve la participación.</b>					
<b>¿Crees que será un buen profesor en el futuro?</b>					
<b>¿Te hubiera gustado tenerlo como profesor un curso completo?</b>					
<b>Aparte de dar la materia, ¿ha inculcado valores como el respeto, la tolerancia y la convivencia?</b>					
<b>Mi grado de satisfacción con las clases es de:</b>					

2º. ¿Te gustaría decirle algo a tu profesor antes de finalizar su intervención en clase?  
¿Qué aspectos de la clase te han gustado? ¿Cuáles cambiarías? Por favor, responde con sinceridad y de forma desarrollada:

## APÉNDICE 10: RETROALIMENTACIÓN DOCENTE

¿Cuál ha sido el nivel de mis clases?	
¿He explicado con claridad?	
¿Ha habido muchas interrupciones?	
¿He cumplido el calendario establecido en la programación?	
¿Puedo cambiar algo de la metodología?	
¿Me ha dado tiempo a dar lo que quería?	
¿Me ha dado tiempo a profundizar?	
¿A qué ritmo han transcurrido las clases?	
¿El alumnado ha salido satisfecho de mis lecciones?	
¿Han asimilado los contenidos?	
¿Han hechos las exposiciones individuales como era de esperar?	
¿Han realizado las exposiciones grupales como era de esperar?	
¿Ha habido algún problema en uno de los grupos?	

¿Debo, en consecuencia, trabajar más la convivencia y tolerancia en clase?	
¿Tengo que buscar otras alternativas a la hora de evaluar?	
¿Qué cosas tengo que mejorar?	
¿Debo suprimir material?	
¿Debo aumentar el material?	
¿Cómo han sido los resultados finales?	
¿Han participado en las actividades voluntarias?	
¿Los veo motivados cuando empieza la clase?	
¿Los veo motivados cuando finaliza la clase?	
¿Es posible que a alguno de ellos le haya apasionado algún aspecto concreto que hayamos tratado?	